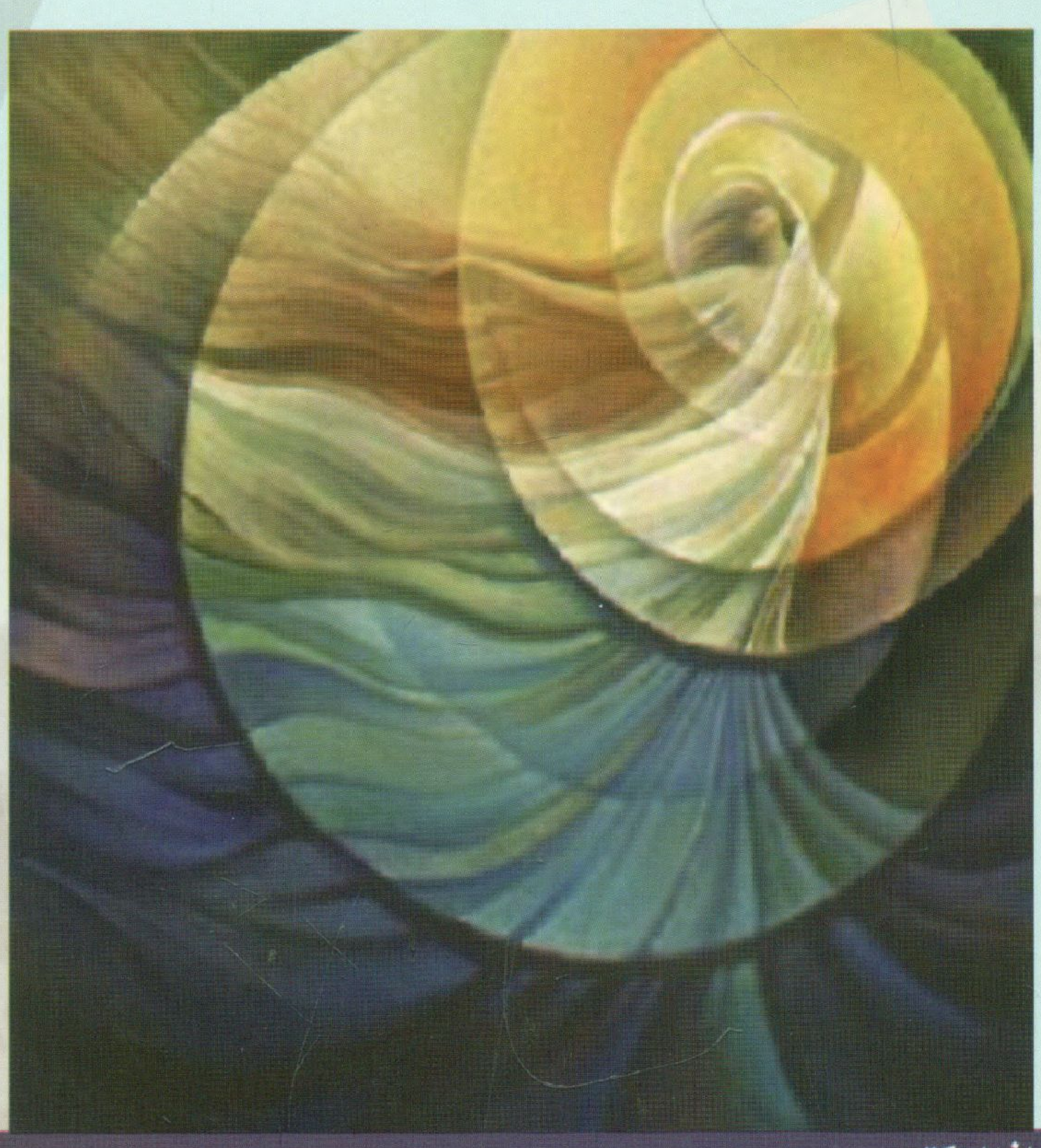
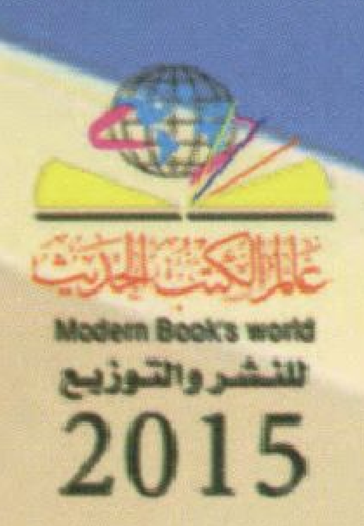
تجليات انليل
الشخصيات الأسطورية والتاريخية
في الشعر المسرحي



الاستاذ الدكتور
محمد جواد حبيب البداني
استاذ النقد وموسيقى الشعر
جامعة الموصل كلية التربية للعلوم الإنسانية

الاستاذة
سجى سالم حسن
جامعة الموصل كلية التربية للعلوم الإنسانية



للنشر والتوزيع
2015

تجليات انليل

الشخصيات الاسطورية والتاريخية

في الشعر المسرحي

الأستاذ الدكتور	الأستاذة
محمد جواد حبيب البدراني	**سجى سالم حسن**
استاذ النقد وموسيقى الشعر	
جامعة الموصل كلية التربية للعلوم الانسانية	جامعة الموصل كلية التربية للعلوم الانسانية

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد- الأردن

2015

الكتاب

تجليات انليل الشخصيات الأسطورية والتاريخية في الشعر المسرحي

تأليف

محمد جواد البدراني، سجى سالم حسن

الطبعة

الأولى، 2015

عدد الصفحات: 156

القياس: 17×24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2014/5/2461)

ISBN 978-9957-70-827-6

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (27272272- 00962)

خلوي: 0785459343

فاكس: 27269909- 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
almalktob@gmail.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 5264363/ 079

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 00961 1 471357

فاكس: 00961 1 475905

ثبت المحتويات

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين محمد الهادي الأمين وآله الطاهرين وصحبه الخيرين.

وبعد:

يعد الشعر المسرحي واحداً من الأنماط الشعرية حديثة العهد في الوطن العربي، إذ نشأ في الأدب الحديث نتيجة التثاقف والامتزاج الحضاري والتأثر بالآداب الأوربية وان كانت له جذور في الحضارة العربية تقترب منه شيئاً ما مثل خيال الظل، ومما لا شك فيه أن معد الجبوري واحد من أعمدة الشعر المسرحي العراقي، بل العربي المعاصر، إذ مثلت مسرحياته الشعرية مرات عدة وترجمت إلى لغات مختلفة وادخلت في المناهج الدراسية، ولذلك سعينا لدراسة مسرحياته الشعرية استكمالاً لدراسات سابقة لنا ولغيرنا عن شعره غير المسرحي.

ولما كانت مقاربتنا تتناول (تجليات الأسطوري والتاريخي للشخصية في شعر معد الجبوري المسرحي))

فقد تناولت بالدراسة مسرحياته الشعرية الأربعة (آدابا، شموكين، الشرارة، السيف والطبل) متتبعة شخصيات تلك المسرحيات وما تمتلكه من مرجعيات أسطورية وتاريخية إذ استثمر الجبوري الحضور الاسطوري والتاريخي لشخصيات شعره المسرحي وقيمته الاجتماعية والفكرية والحضارية التي تصل إلى حد القداسة أحياناً محاولاً معالجة تلك الموضوعات باطار معاصر يحاول الافادة من المرجعيات دون أن يتقيد بها تماماً ويخضع لإطارها الموروث.

ومما لا شك فيه أن معد الجبوري ابن عصره بما شهده الوضع العربي المعاصر من تبدلات وتقلبات وانتعاش الأحلام القومية التي ترافقت مع حركة التحرر في خمسينات القرن الماضي ونكسة حزيران وتصاعد المد القومي مروراً بحرب الثمانينات التي خاضها العراق دفاعاً عن وجوده التاريخي وصولاً إلى بدايات العولمة (الأمركة) التي هيمنت على العالم وقد

أثرت تلك الأحداث كثيراً في شعر الجبوري الغنائي أو المسرحي معاً وجعلته يستعيد المرجعيات الحضارية للأمة بتراثها العميق الذي يمتد منذ فجر البشرية حتى الآن موظفاً إياها بصيغة معاصرة تستنطق الماضي دون أن تستعيده وتستثمره في الدفاع عن الحاضر.

اعتمدت الدراسة المرجعيات الأسطورية والتاريخية للشخصية بوصفها المهيمن الأبرز على شخصيات شعره المسرحي ولما لها من بعد واسع في الوعي الجمعي للأمة بين ماضيها وحاضرها.

لقد قسمت هيكلية الدراسة على تمهيد وفصلين تناول التمهيد مفهوم الشخص المسرحية وتطورها ومرجعياتها. وعني الفصل الأول بالشخصيات الأسطورية ومرجعياته وتوطئة نظرية وثلاثة مباحث تناول الأول الآلهة ومرجعياتها بوصفها القوة المهيمن والمسيطرة السالبة للإرادة الذاتية عبر ممارسة دورها الغيبي واختص الثاني بدراسة القيادتي السياسية والدينية واستغلالها للعامة باسم الشريعة الدينية والسياسية ودورها التثبيطي القام لإرادة الشعب. فيما درس المبحث الثالث العامة بوصفهم الأغلبية الشعبية المغلوبة المستغ لعصور ممتدة.

أما الفصل الثاني فقد عني بدراسة الشخصيات التاريخية ومرجعياتها وقد قسم عل ثلاثة مباحث أيضاً درس الأول الشخصيات التاريخية القديمة التي تعود إلى الحضارات العراقية القديمة من آشورية وبابلية وأكدية وكيفية توظيفها في إطار معاصر واختص الثاني بدراسة الشخصيات العربية التي تعود إلى التاريخ العربي حصراً وبالأخص شخصيات معركة ذي قار ودرس المبحث الثالث الشخصيات المبتكرة التي لم نجد لها سنداً وجذور تاريخية لكن الشاعر أدخلها في السياق التاريخي ليبين عبرها أفكاراً ورؤى معاصرة.

اعتمدت الدراسة المسرحيات الشعرية الأربعة مراجع للدراسة وأفادت من الدراسات التي عنيت بالمسرحية بعامة والمسرح الشعري بخاصة فضلاً على الدراسات الأسطورية والمصادر التاريخية أينما احتجنا إلى توظيفها.

ولعل من المهم القول اننا اخترنا تجليات انليل عنوانا لكتابنا ذلك ان انليل هو كبير الالهة في الفكر العراقي القديم وحضارته البابلية ومابعدها وقد سعينا الى الكشف عن

التوظيف المعاصر للاسطوري والتاريخي في الشعر المسرحي ومحاولتنا هـذه تـصب في الـسعي الى قراءة الا دب المعاصر والكشف عن جمالياته متمـنين ان يـسهم عملنـا برفـد مكتبـة النقـد العربي المعاصر باسهامة متواضعة متمنين ان نوفق لذاك والله الموفـق والمـستعان لـه الحمـد في البدء والختام

الفصل الأول

الشخصيات الأسطورية

- توطئة
- المبحث الأول: الآلهة
- المبحث الثاني: القادة
- المبحث الثالث: العامة

الفصل الأول

الشخصيات الأسطورية

توطئة

تبدو علاقة الأسطورة بالمسرح علاقة قوية كون الأسطورة منبعاً لا ينفد ولا ينتهي فيلجأ إليها الأدباء والشعراء ليأخذوا منها مادتهم ويوظفوها في أعمالهم الأدبية وهذا أمر متعارف عليه منذ القدم والشعراء في العصر الحديث لا يختلفون عن شعراء المسرح الإغريقي القديم الذين كانوا "لا يتناولون الأساطير لمجرد عرضها وتمثلها من جديد، بل كانوا يتخذون منها إطاراً جذاباً رصع بأحجار جبل أولومبوس وزين بصورة الآلهة يعرضون فيه آراءهم ليغنموا بها الشعب اللاتيني المحافظ.. فخلف ذلك الإطار البراق الذي طعمه الشعراء بأساطير الأجداد الأوائل تكمن نظريات وآراء سياسية أرادوا إبرازها فلجأوا إلى الإشارة والتلميح"[1] وهذا ما فعله أدباؤنا في العصر الحديث فالرجوع إلى الأساطير القديمة يعني أن هناك مشكلة موجودة ويحاول أن يعالجها ولكن بطريقة غير مباشرة فمن ميزات هذه الأساطير هو اختلاط "الواقع بالخيال وامتزجت المعطيات بالحواس والفكر واللاشعور، واتحد فيها الزمان، كما اتحد فيها المكان واتحدت أنواع الموجودات من إنسان وحيوان ونبات والتحمت في كل متفاعل من مشاهد الطبيعة وقوى ما وراء الطبيعة"[2]، أما متى نشأ التفكير بالأسطورة غير معروف بالتحديد "إلا أنه نشأ بعد إدراك الأهمية الحقيقية للقصص في تفعيل الخيال الجامح الذي يرمز إلى العلاقات والمخاوف والمآزق والصراعات البشرية الواقعية"[3] والأساطير ظاهرة موجودة في جميع الثقافات ويتم توظيفها في الأدب وتدور الأسطورة في

---

(1) الأسطورة والدراما: سعد عبد العزيز، 25.

(2) الرمز الأسطوري في الشعر العربي الحديث: هدى قزع www.adabfan.com/clitism/9069/txt

(3) جذور الأسطورة: سوزان لانجر، ترجمة: عبد الودود محمود العلي، مجلة آفاق عربية، ع(4-2)، سنة 1991، 198.

فلك "مداره الآلهة والأبطال"[1]، فكل أسطورة تحتوي على آلهة، أو أنصاف الآلهة، أو بشر وصلوا بأعمالهم إلى مصاف الآلهة عندما اجتازوا اختبارات،لمدة ونجحوا فيها وخلدوا أنفسهم ببطولاتهم وتفسيرهم للواقع المألوف بدخولهم مغامرات غريبة.

تعتمد الأساطير على خلق نظام خاص بها فهي "تؤنسن الكون وما يحتويه وتبث فيه عنصر الإرادات الفاعلة والعواطف المتباينة ونرى في كل ظاهرة موضوعية، هي نتاج إرادة وعاطفة ما، فإنها تصنع صورة لكون حي لا يقوم على مبادئ ميكانيكية متبادلة التأثير، بل إرادات وعواطف تتبدى في شكل حركي، والأسطورة في سعيها لخلق هذه الصورة، تفتح خزانا لا ينضب معينه من وسائل الترميز كما تفتح البوابات على مصاريعها بين الوعي واللاوعي"[2] إذ إن الإنسان لم ينشغل عما يحيط به من ظواهر طبيعية بل حاول أن يكتشفها ويسبر أغوارها ويعللها وعندما عجز عن فهمها خلق الآلهة ليلقي باللوم عليها في كل ما يحدث له من خير أو شر.

إن الإنسان في الوقت الحاضر لجأ إلى الأسطورة مرة أخرى على الرغم من وصوله إلى أرقى درجات العلم والمعرفة فلقد أصبح الاهتمام بالأسطورة مخرجا نفسياً "تجاه قلق الإنسان وحيرته وتمزقه، وقد ارتبط هذا الاهتمام بالمطالب النفسية التي رأت في الأسطورة نوعا من الإسقاط النفسي يهدف إلى تمثيل الطقوس وإعادة بناء المتناقضات في تجربة الإنسان.. ومن هنا كان استخدام الأسطورة في الشعر محاولة للارتفاع بالقصيدة من تشخيصها الذاتي إلى إنسانيتها الأشمل والأعم"[3] فاستخدام الأساطير في الأدب هو من أجل الهروب من الواقع الذي يعيشه الإنسان في الوقت الراهن، وخوفه من المستقبل المجهول الذي ينتظره والأساطير "تحتمل أوجهاً كثيرة من التأويلات دفع بالعديد من كتاب الدراما إلى استثمارها وتطويعها بحسب ما تقتضيه الحاجة والضرورة"[4] والحرية التي يتبعها كاتب النص

---

(1) معجم السرديات: مجموعة مؤلفين، 25.

(2) الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية: فراس السواح، 21.

(3) وظائف الأسطورة قديماً وحديثاً: ظاهر شوكت، www.ahewar.org/debat/show.art

(4) مقاربات في الخطاب المسرحي: باسم الأعسم، 199.

الدرامي هي ليست الحرية المطلقة بل حرية مقيدة وهنا تظهر براعة المؤلف في استخدام الأسطورة وتوظيفها بحسب ما يراه مناسبا لعصره واحتياجاته وإن جزءا "من حرية الإطار الأسطوري تكمن في معرفة الجمهور للكيفية التي لابد أن تنتهي بها المسرحية"[1] فالحرية تكون في المضمون والأديب مقيد بالشكل غالباً، وعندما يختلف عما هو معروف يعرض عمله لخطر الفشل غالباً، فقد كان المشاهد اليوناني يحضر العرض المسرحي وهو يعرف مسبقاً الأسطورة التي تدور حولها المسرحية، ولا يبقى جديد عليه إلا التعرف على البعد الذي اختاره الشاعر من بين أبعاد الأسطورة لكي يتخذ منه موضوعاً أو مقولة لمسرحيته، والرؤية التي من خلالها يتناول هذا البعد"[2] أما في العصر الحديث فلم يعد الإفادة من الأسطورة كما كان بل أضحى استخدام الأسطورة يخضع لتوظيفات مختلفة يتفنن الشاعر فيها بحسب رؤيته وما يريد إيصاله إلى متلقيه، ويجب أن يراعي عند توظيف الأسطورة في المسرح الوقت المسموح به في المسرحية، وهنا يكمن الفرق بين الشخصية المسرحية والشخصية في الرواية والقصة إذ إن عنصر الزمن يكون مقيداً بالمسرحية، والشخصية مطالبة بأن تعرف بنفسها أمام الجمهور عبر تقنات المسرح، ولكل شخصية ذات مرجعية أسطورية توظيف خاص يخدم العمل المسرحي.

ولقد أفاد معد الجبوري من المعطيات الأسطورية في نصوص شعره المسرحي، فمن المعروف أن حضارة العراق تعج بالأحداث الأسطورية التي تشكل جزءاً بارزاً من أساطير العالم القديم لذلك فقد قرأ الشاعر تلك الأساطير قراءة متمعنة وأفاد من ما فيها من أحداث وعظات مستثمراً إياها في نصوصه المسرحية لكنه أعادها بأسلوب معاصر لمعالجة المشكلات المعاصرة. ولما كانت تلك الأساطير تمزج في معطياتها بين الآلهة التي تدير الأحداث وتعيش صراعات فيما بينها من جهة ومع البشر من جهة أخرى فقد توزعت الشخصيات الأسطورية في مسرح معد الجبوري بين الآلهة والملوك والقادة الذين كانوا يتصدرون واجهة

---

(1) الدراما في القرن العشرين: بامبر جاكسون، ترجمة: محمد فتحي، 102.

(2) الأسطورة والحضارة والمسرح في مأساة أوديب ملكاً: لطفي عبد الوهاب، عالم الفكر، الكويت، مج3، ع3، 1985، 91.

المجتمع، والأشخاص العاديين الذين مثلوا عامة المجتمع وطبقاته الدنيا التي تمثل الغفير الأعظم من البشر لكنهم غلّفوا باطار أسطوري يضفي عليهم ملامح أسطورية خارقة وسنحاول في هذا الفصل معالجة تلك الشخصيات ذات المرجعية الأسطورية.

المبحث الأول

الآلهة

عندما وقف الإنسان عاجزا عن تفسير الظواهر المحيطة به، وعندما غلبته الطبيعة أدرك أن هناك سبباً يقف وراء ذلك فعزا ذلك إلى قوة خفية تراقبه وتتربص به فأخذ يؤنسن ما حوله من موجودات "فيصورها كما لو كانت تنفعل وتفرح وتغضب وتحب وتكره مثله"[1] فأضفى على هذه الموجودات صفة الحياة، ولكن بعد أن توسعت مدارك الإنسان أخذ يسأل ويفكر ويتأمل وبدأ يبحث عن تعليل لكل ما يجري حوله وأن السبب لا يعود إلى الطبيعة فحسب وإنما إلى قوة أخرى.

أدرك الإنسان هناك قوى أكبر من الطبيعة لها الأولوية في العبادة فأضفى عليها صفات البشر وأطلق عليها أسم الآلهة التي اختلفت عن الإنسان كونها "لا يؤثر الموت بأي حال من الأحوال على خلودها"[2] فهي امتازت عن الإنسان بصفة الخلود ولكل إله اسم خاص به ووظيفة ومكانة تميزه عن غيره من الآلهة، وهنالك آلهة مع البشر وأخرى ضدهم وهذه الآلهة قد خلقت الإنسان "من أجل أن يكون خادما أميناً للآلهة، يوفر لها الطعام والشراب ويدفع لها الجزية لتحميه ومزروعاته وحيواناته من شرها وأن مصيره مجهول وكان المستقبل بالنسبة له عالماً محملاً بالمخاطر والآلهة هي الوحيدة التي تعرف ذلك"[3]، ولذلك فاحترام البشر لهذه الآلهة واجب عليه وما تصدره الآلهة من أحكام تصبح قوانين لا يمكن مخالفتها فهذه الآلهة "شبيهة بالإنسان ولكنها غير مرئية وتحيا حياة أزلية وقد كتب الموت على الإنسان فقط"[4] وهذه الآلهة قد تتدخل في حروب البشر، أو تبقى متفرجة، ويجب أن يرضى البشر بما تقوله وتفعله الآلهة والوسطاء الذين كانوا حلقة الوصل ما بين البشر والآلهة

---

(1) التفكير العلمي: فؤاد زكريا، 63.

(2) عقائد ما بعد الموت: نائل حنون، 72.

(3) تاريخ المسرح: فائق محمد علي الحكيم، 16.

(4) م.ن: 16.

والذين يقومون بهذا الدور هم رجال المعبد، وكل من يخرج على إرادة الآلهة تحل عليه اللعنة، لقد استفاد الأدباء من هذه الأساطير وتم توظيفها مرجعية للأعمال الأدبية، وأخذوا يحورون بها بحسب مقتضيات العصر وأصبحت الآلهة في العصر الحديث رمز السلطة الحاكمة والإله "هو تجسيد لقوة محركة أو لمنظومة من القيم يجري توظيفها في الحياة الإنسانية وفي الكون"[1] وقد استخدمت الآلهة الموجودة في الأساطير في الأدب ولقد وظف الشاعر معد الجبوري أسطورة آدابا الذي رفض الخلود بعدما منحته الآلهة هذه الهدية، فهو أول إنسان يعرض عليه الخلود فيرفضه وقد جاء في الأسطورة أن آدابا ابن لإله الحكمة أيا.. ومنحه أيا الحكمة والعقل النير، ولم يمنحه الحياة الخالدة التي كانت وقفاً على الآلهة.. وبينما هو في البحر إذ هبت الرياح الجنوبية وقلبت زورقه، وفي ساعة غضبه كسر آدابا جناحي الرياح الجنوبية فلم تهب الرياح لمدة سبعة أيام، ولحظ أنو الإله العظيم هذه الحالة، فأمر بإحضار آدابا أمامه وفي نيته تقديم طعام الموت له، قام أيا الذي يعرف كل ما يجري في السماء بتقديم النصائح لابنه وكيفية تصرفه عندما يقابل أنو.. وحدث كل شيء كما قال أيا.. وهدأ غضب أنو وتقبل تفسيره لما حدث للرياح الجنوبية.. ثم قرر أن يمنحه الخلود، فأمر بإحضار خبز وماء الحياة وقدمه لآدابا.. رفض آدابا تناول الخبز والماء ويقال أن أيا الذي يرى المستقبل كان عارفاً بما سيحصل، وأنه نصح آدابا بعدم تناول الخبز والماء المقدم له من أنو، متعمدا لكي يحرم آدابا من حياة الخلود"[2] إن هذه المرجعية الأسطورية تمثل الاطار الذي اتكأ عليه الجبوري في بناء مسرحيته وإذا كانت فكرة الخلود هي الفكرة الرئيسة في الأسطورة فقد حوّرها الجبوري بأسلوب معاصر مغاير لما ورد في النص الأصلي للأسطورة الذي يدور حول حرمان آدابا من الخلود الذي كان قاب قوسين منه بسبب نصيحة آيا المخادعة.

فالأسطورة عللت الموت بعدم تناول الطعام المقدم، لكن المسرحية أدخلت فكراً جديداً على المرجعية الأسطورية فآدابا رفض الخلود لأنه كان صاحب قضية. ولم يكن لديه هم فردي بالحصول على الخلود، بل كان همه هم الجماعة التي عاش بينهم وأحس

---

(1) قوة الأسطورة: 48.

(2) معجم الأساطير: لطفي خوري، 1/ 26-27.

بأوجاعهم، فآدابا تحدى الجميع لرفضه الخلود تحدى مجمع الآلهة، وقلب قانون الأسياد والعبيد بتكسير أجنحة الريح وتحمل مصيره مثل برومثيوس الذي سرق النار من الآلهة في الأساطير اليونانية وتحمل العذاب الذي فرضته عليه الآلهة لكي يقدم نار المعرفة إلى البشر فضحى بنفسه من أجل البشرية[1]، كذلك فعل آدابا في المسرحية حيث أراد أن يخلص البشر من العبودية والتبعية فأعطى للمسرحية بعداً جديداً، لقد أعاد المؤلف بناء الأسطورة ولم يخضع لإطارها بل أخضعها لهدفه وأضاف إليها لمسات فنية تدل على الإبداع والابتكار.

فآدابا هو رمز أسطوري للرفض والتحدي، قدمه الشاعر على أنه بطل تراجيدي، فهو يهيء لنا المشاعر ويجذب عقولنا لقبول الأحداث على أنها نوع من الحاضر والمستقبل وآدابا يدرك منذ البداية النتيجة الحتمية لتحديه لكنه أغمض عينيه عن الموت كي لا يتراجع، فلم تعد قضية الموت والحياة هي الهاجس. الذي دفع آدابا، بل الرغبة بالتحرر من التبعية، فالحياة الخالدة التي ستوهب له مقيدة وهي أشد إيلاماً من الموت، وهذا سيجعله يفقد الحرية، وكذلك ينسى أو يتناسى قضية الآخرين، فهو ولد من رحم هذه الأوجاع، فنجده يقول بحواره مع المجموعة.

المجموعة: ليس غريباً
نحنُ المنبوذون
وآدابا أنت
آدابا: يرفض هذه العبارة بقوة
كلاّ،
وهل كنتُ كما ترون
لو لم تكونوا كُلَّ لحظة معي؟
المجموعة: نحنُ !! معك ؟!
آدابا: أجل

---

[1] تمرد بروميثيوس وصيرورة العدالة: أندريه بونار، ترجمة: سهيل أبو فخر، الآداب العالمية، ع137، شتاء 2009، ص34.

ولولاكم لما رفضتُ
لولاكم لما بقيت حتى اليوم
فمنكُم أبدأ خطوتي
وأنتهي إذا أنتهيتم،
نحنُ آدابا جميعاً،
أفهمتُمْ كيفَ لا أكونُ شيئاً ما
لو لم تكونوا كُلَّ لحظة معي؟[1]

في هذا المقطع الشعري آدابا يدعو إلى الرفض ويدعو إلى الوحدة ويؤكد أنه يجب أن تكون بداية هذه الثورة منظمة، لقد ظهر آدابا بمظهر المضحي والمدافع عن قضايا الناس فهو سيخسر حياته من أجل حياة الآخرين، إنه الشرارة الأولى للثورة التي أحرقت الضعف الموجود في نفوس المجموعة، ولكنه كان هادئاً بحواره مع المجموعة، لقد تحدث بمنطق عقلي يدخل القلب، وهو وقف ضد الأفكار الجامدة التي يحملونها واليأس الذي خيم عليهم، أما كيفية ظهور هذه الشخصية في المسرحية فلم يكن ظهوراً مفاجئاً، بل مهدت لظهوره المجموعة، فقبل أن يظهر كانت المجموعة تتحدث عما تعانيه من الألم والأوجاع من الآلهة ومن يمثلها، فتعاطف آدابا مع هذه الآلام، وفي الفصل الثاني من مسرحية آدابا لا يظهر آدابا لكن الحوار بين الآلهة يكون عنه وما فعله ويستمر هذا الحوار، ثم يظهر، ليعبر عن رأيه وقناعته بهذا العالم الذي يحكم من الأقوياء.

وفي الفصل الثالث يختفي آدابا ويبقى تأثيره في المجموعة ولا يظهر إلا عند نهاية المسرحية ليختمها وهذه إحدى تقانات المسرح التي استخدمها المؤلف وحديث المجموعة كان بقبول القدر المحتوم عليهم من الآلهة وأن لا يعصى، وآدابا حاول أن يتجاوز هذا القدر وقد تتحدث شخصيات المسرحية بالطبع عن القدر والمصير فيصبح ذلك جزءاً من فهمنا إياهم

(1) آدابا: معد الجبوري، 40-41.

وفهم عالمهم"[1] وآدابا كان يعيش صراعاً مع قدره الذي خطته لـه الآلهـة فقـد واجـه الريـاح، ولا يخفى التأثير الميثولوجي والديني للرياح "وهي إحدى العناصر الـتي تـثير مخـاوف الإنـسان وهي رمز البطش والقوة عند البابليين وهي القدر الذي يترصد الإنسان المكـافح"[2] وحتـى في الفكـر الإسـلامي تـأتي الريـاح في مـواطن الـدمار والعـذاب والعقوبـة الإلهيـة علـى البـشر العاصين، واسـتخدمت الريـاح في الأسـطورة وفي المـسرحية معـا أداة بيـد الـسلطة والحـاكم الطاغية فهي كأنها سلاح السلطة يوجه إلى معارضيها والرياح العاصفة القوية تسبب الخـراب والدمار، ومجرد صوتها يجعل البشر عاجزين عـن مواجهـة الطبيعـة الغاضـبة، وقـد تـصورها الإنسان القديم بصور شتى فهي إله غاضب ينشر الرعب بين النـاس ولكـن آدابـا حـاول أن يقنع الناس بعدم الاستسلام وهذا كله يدور في نطـاق الأسـطورة الـتي "هـي بالأسـاس دليـل موجه، إنها تخبرنا ما يجب علينا فعله لتكون حياتنـا أكثـر غنـى، وإذا لم نطبقهـا علـى وضـعنا وتعاملنا معها كحقيقة واقعية، فستبقى غير مدركة وغريبة"[3] فالمؤلف وظف الريح علـى أنهـا الأداة الحديدية التي يستخدمها الطغاة ضد الثوار، وهذه السلطة تعتز بهذا السلاح الفتاك.

تنليل: مذ بدء الكون،
وهذي الريح
تتلوى كالأفعى فوق أراضي سومر
هذي الريح
تحمل أنليل إلى أقصى ما يرجوه
حيث يشق البحر بكفيه
ويطلق فوق الأمواج

---

(1) موسوعة المصطلح النقدي (الدوامة والدرامي): س. دبليو. دوسن، ترجمة: وجيه قانصو، 15.

(2) الرمز في الأسطورة البابلية: سلمان التكريتي، مجلة التراث الشعبي، بغداد، ع3، 1971، 41.

(3) تاريخ الأسطورة: كارين ارمسترونغ، ترجمة: وجيه قانصو، 15.

عفاريت الظلمة[1]

وهذه الريح موجودة منذ القدم وتأثيرها معروف في البشر وجدت هذه الريح مع الإنسان، فهي كالسيف المسلط على الرقاب، ووصفت ننليل هذه الريح بالأفعى فهي سريعة الحركة، وتغير جلدها طبقاً للمكان الذي توجد فيه، وقد ورد ذكر الأفعى في أساطير العراق القديم فهي التي حرمت كلكامش من الخلود، واستأثرت بنبات الخلود لها، فهي عدوة للإنسان ولذلك يشبه الأفعى بها مستفيداً من مرجعياتها في الفكر العراقي.

وقد وصفت ننليل قوة أنليل بأنه يشق البحر بكفيه وهذا يدل على سطوته وقدرته على الوصول إلى ما يريد بسهولة وأوصاف هذه الآلهة وأشكالها كانت غائبة عن الإنسان فهو يؤنسن هذه الآلهة ويعطيها من أوصاف البشر وقد "لجأ الإنسان إلى تشبيه الآلهة بنفسه عندما فشل في إدراك مغزى هذا الكون، فأضفى عليها صفات الإنسان نفسه، ولكنها كانت معنوية لأن القوى الخارقة التي تتمتع بها الآلهة جعلته حذراً من تشبيه الآلهة به جسدياً"[2].

فهذه الكف رمزٌ للبطش بالضعفاء والفقراء والمنبوذين، ولم تكن اليد أو الكف الحامية والواهبة لهم، وهي رمزٌ للسلطة الجائرة، التي تمنع العطاء عن الشعب، وتطلق المجال للمجرمين الضالين بأن يرهبوه.

إن عودة الأدباء إلى هذه الأساطير ليس بالأمر الغريب لأن "الإنسان يلجأ إلى القوى الغيبية متمثلة في الأساطير، في أية مرحلة من مراحل تطوره، كلما واجهته صعوبات لا يستطيع السيطرة عليها"[3] وفي مدة كتابة هذه المسرحية كانت الأمة العربية تعاني من الظلم والهزيمة المرة التي لحقتها في نكسة حزيران والفشل الذريع، حيث إن الأمة صدمت بالخسارة مع الكيان الصهيوني والقوى العظمى، فأصبح الناس في حالة ترقب للقائد الذي يعيد إليهم ما فقدوه وهناك من رضي بالهزيمة وعزا ذلك للقدر والتفوق العسكري، وآدابا رمز للقائد

(1) آدابا، 47-48.

(2) أساطير العراق القديم البابلية والسومرية (دراسة في تشكيلها السردي): سوسن البياتي، 38-39.

(3) أسطورة الموت والانبعاث في الشعر الحديث: ريتا عوض، 19.

فهو شخصية محورية في المسرحية، والشخصية المحورية "هي البطل الأول في المسرحية الذي يتولى القيادة في أية حركة أو قضية وبدونها لا يمكن أن تكون هناك مسرحية لأنها خالقة الصراع ودافعة المسرحية إلى الأمام"[1] وكان تخطيط آدابا لموته دقيقاً، فهو يدرك أنه بموته سيظهر ألف آدابا، ولهذا هو فضل الموت كي يبعث في كل مكان وزمان ويصبح رمزاً للبطل المقاوم، وهو يريد أن يتجدد بكل الصور الجميلة ولا يريد أن يصبح بصورة باهتة وقاحلة من دون هدف فهو موت ولكنه ليس موتاً عادياً إنه موت حمل صفة الخلود، وهو بهذا جرد الآلهة من تحكمها بالبشر وجعلهم هم الذين يختارون بوعي مصيرهم.

آدابا: اذن.. فلتعلم "يقترب منه"
ليس الموت ولا الخلدُ قضية آدابا
موتي وخلودي
لا يملكه غير الفقراء
أنو: "بدهشة" نحن – إذن –
لا نملك شيئاً؟ ها
آدابا: "بعناد" لا أعلم
آنو: أوليس خلودي
شيئاً لا يملكه غيري؟
آدابا: لا يملكه غيرك؟
لولانا من أين يجيء الخلدُ إليك؟
ثم،
ألم تسأم[2]

(1) البناء الدرامي في مسرحيات سعد الله ونوس: أحمد قتيبة يونس، (رسالة ماجستير)، 49.

(2) آدابا: 74.

وهذا تأكيد على أن آدابا لم يبحث عن الخلود، وإنما وقف من أجل قضية الفقراء والمنبوذين وهنا يظهر المؤلف الاختلاف ما بين الحكام الذين يظنون الخلود ويتمنونه والسلطة المطلقة والثوار الذين يحملون هموم الفقراء، وهم يدركون أن نهاية هذا الصراع هو الموت فـ 'إذا كان لابد أن نموت فيجب أن نموت أحراراً منتصرين، أي أن نختار موتنا ونتوجه إليه بعزم وإصرار بتحد وبطولة فالموت البطولي أجل من الموت جبناً'[1] فهم يريدون موتاً مشرفاً لهم بوصفهم ثواراً ولا يريدون سلطة وإنما عدالة ومساواة وعندما تظهر بوادر أية ثورة يرى المتسلطون أن هذه الثورات هي من أجل السلطة، ولكن ليس هذا هو الهدف الذي يبصره الحكام، بل هو الحرية والكرامة التي سلبت من الأحرار بحجة قانون الأسياد، ولكن هيهات أن يفهم الحكام هذا لأنهم قد باعوا أنفسهم من أجل السلطة، ولذلك نرى التباين في وجهات النظر، فالآلهة تقدم الخلود عرضاً لآدابا، ولم تفكر بحل المشكلة التي انتشرت في المجتمع وهي الظلم الذي لحق بالفقراء من جراء تعسف هذه الآلهة وحاولت أن تطفئ شرارة هذه الثورة وهذه الأسطورة ستخلد 'لأن محورها دوماً هو المشاعر الإنسانية الخالدة، كالبطولة، وحب الوطن، والفداء، والحب، والغيرة، والانتقام هذه العواطف التي لا تشيخ أبداً بل تبعث دوما بصورة مختلفة وهذا ما نجده بهذه المسرحية فالحياة منذ بدء الكون ولادة ثم موت، وهذا ما جعل الإنسان يفكر بطريقة في الخلاص منه وهو الموت، وآدابا أراد تخليص البشر من الظلم وليس نفسه وحسب'[2] والمونولوج الذي يصدر عن آدابا يعبر عن رأيه وقناعته بهذا العالم قائلاً:

آدابا 'صوت': في هذا العالم
كل الطرقات
تفضي لمهاوي الخيبة والحرمان
وخطانا أشباح تجهش، فوق العتبات

---

(1) مفهوم التراجيديا عند نيتشه: إدريس جبري، www.aljabriabed.net/n15-10jabridriss.htm

(2) مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث: سالم احمد الحمداني، 75.

ولذا حين يثور الإنسان
تتلقفه آلاف الجدران[1]

فكل الطرائق التي يستخدمها الثوار من أجل أقناع الحكام لا تأتي بشيء لأن هؤلاء الحكام قد سدوا مسامعهم عن صرخات المظلومين، ولا تصغي سوى للمجاملات، واستخدم الجبوري الجدران التي ترمز إلى السجون وهنا يوظف الرّمز الذي هو كل إشارة أو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر"[2] والجدران هنا أصبحت إشارة إلى الانعزال والفصل الذي تمارسه السلطة ضد الضعفاء وهذا ما سيجعله شبحا وصدى غير مسموع، والجدران وضعت من أجل تقييد من يريد الحرية وإرغامه على ترك مبادئه الثورية، وإلا فإنها غير قادرة على تكميم الأفواه فهذه الآلهة لديها الخبرة وكل الوسائل متاحة أمامها فهي قادرة على تجويع الشعب وحرمانه كي لا يقوى على المطالبة بالحرية.

أما لماذا اختلق آدابا حواراً مع نفسه فهو لا يستطيع البوح بكل ما لديه لأنه إذا فعل هذا، ستفشل ثورته وهؤلاء الضعفاء يشعرون بالعجز فكيف إذا كان من يلهب هذه الثورة هو أيضا يشعر بالعجز، ولذا فهو يتحدث مع نفسه بأن هذه الآلهة أصبحت خائفة منه، ولكن إذا أحست منه الضعف فمن المؤكد أنها لن ترحم من أوقد شرارة الثورة.

إن آدابا هو ابن للفقراء والمظلومين فلن يبوح بضعفه لأحد وليس غريباً أن يشعر بالعجز بل هو شعور طبيعي لإنسان يعي ما يحيط به من أمور خطيرة، ولم يحدد الجبوري ملامح الشخصيات الجسدية إذ "يسهم طمس معالم الشخصية، وعدم التصريح بصفاتها وملامحها المادية، إسهاماً بالغاً في جعلها غير مخصصة لذات بعينها، بل هي تكريس لأنموذج إنساني عام، وانفتاح على متعدد لا نهائي. وفي هذه الحال تصبح الشخصية نمطاً عاماً مؤسطرا"[3] ولذلك لا نجد أية ملامح خارجية للشخصية، الذي يحدده المؤلف هو نبرات

---

(1) آدابا: 65.

(2) المعجم الأدبي: جبور عبد النور، 123.

(3) أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة: 201.

الصوت وطريقة التعابير في الوجه، وذلك لمساعدة المتلقي على فهم هذا الحوار وكذلك يساعد الممثلين أثناء تقديمهم لهذه العروض المسرحية، وكذلك وجود مدة من الصمت، وطرح الأسئلة وهذا يساعد على تطوير البناء المسرحي.

آنو: هذا هو ما لم تدركه حكمتُكم
هل فكر منكم أحد
في حكمة آنو؟
"صمت ينظر بعضهم إلى بعض"
حسناً،
فلتصغوا للحكمة
"يبدو جاداً أكثر"
آدابا أول انسان يطأ الأرض
فهل نتركه يمتد.. ويمتد
فتمتلئ الأرض به
حتى يصبح آدابا كل الناس؟؟[1]

فآدابا عندما يصبح إلهاً سيكون منهم ويدخل عالمهم ويأكل معهم. سيرى السلطة بيديه والعالم تحت قدميه، لكنه في الحقيقة يصبح دمية، بيد من وضعوه، فلجأت الآلهة إلى هذه الحيلة عندما شعرت بالعجز في القضاء على الثورة، لذا ستنصبه إلهاً وبمرور الأيام سيصبح طاغية أخر يتلذذ بصراخ الفقراء وينسى الذي من أجله قد جاء وهنا تبتدئ اللعبة، فيتحول آدابا من شخص ينصر الحق إلى طاغية يمقت سماع الحق ولكن آدابا اختار أن يكون البطل الذي يعني "شخصية أسطورية لها قوة خارقة ومهارة تميزها عن البشر – محارب شهير

---

(1) آدابا: 63.

وإنسان يعجب به الناس"[1] وهم يخافون من تصفية هذا البطل، فهو نصف اله أرادوا أن يحولوه إلى اله كامل وهو لم يرتضِ هذا الطريق بل اختار طريق الناس لا طريق الآلهة وتخلى عن الوهيته من أجل الإنسان وهذا ما أثار غضب الآلهة التي لم تر طريقاً لإيقاف الثورة إلا بتغليب الالوهي في آدابا على البشري والفردي على الجمعي بضمه إليهم.

أنليل: ولو نقتله
أنو: سيثور المنبوذون
ويخلق آدابا آخر
إلى الجميع" فلنستيقظ
هذا الإنسان
لن نخلصَ منهُ حتى يصبح مِنّا[2]

فاللعبة مكشوفة فرغبتهم بخلود آدابا تعني أنه لن تكون هناك ثورة وهذا حكم غير عادل لأن الآلهة عاجزة عن إدراك الأمر الحقيقي ومن سمات هذه الآلهة الخلود والبقاء، ولكن مع هذا كله لم تكن في كثير من الأحيان على قدر كبير من العدل والإنصاف في كلمتها، وما كانت بالمنصفة حين تقدر الأشياء، وما كان ليهمها أن تكون على هذه السمات من الظلم في الحكم فهي لا تعنى بالعدل إلا في القليل النادر من الأوقات"[3] وهذه الآلهة كانت متباينة فيما تفعله بآدابا وهذا التباين ساعد على نمو المسرحية ولم يكن الحدث فجائياً، ولو كان هناك اتفاق في الحكم لكانت المسرحية خالية من الصراع وساعد حوار الشخصيات في الكشف عن دواخلها وادراك أبعادها وطريقة تفكيرها، ولم يدخل المؤلف نفسه في الحوار الذي يجري ما بين الشخصيات لأنه سعى إلى ادخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية لتلك

---

(1) معجم مصطلحات الأدب: مجدي وهبة، 210.

(2) آدابا: 63.

(3) الواقعية في المسرح المصري: مصطفى علي عمر، 55.

الشخصية دون تدخله، وحاول أن يجعل صراع الآلهة مقنعاً، إذ جعل لكل شخصية وجهة نظر تتلاءم مع طبيعتها التي عرفت بها، فأنليل(*) اتسم موقفه بالقسوة وكان موقفه مؤيداً لطبيعته التي عرف بها فهو يريد إنزال أقصى العقوبات بالبشر التي خرجت عن الطاعة.

أنليل: "بعد تأمل، وبغضب"
ساعلن الحصار
سأترك الفرات
يقتلع الأسوار
يندلع الطوفان منه
فيهز الأرض والسماء
سأترك الطوفان
يهز قاع المدن الطينية الصفراء
يكتسح الحقول في أوان نضجها
يبتلع الرجال والنساء
يبعثر الناس
فلا يعرف طفل ثدي أمهِ
ولا تعرف أمٌ وجه طفلها[1]

(*) أنليل: (اينليل) إله الهواء، الذي قام بفصل السماء عن الأرض وجاء بالكون إلى الوجود على شكل سماء وأرض يفصلهما الهواء، كان اينليل أكثر اهتماما بالحوادث التي تقع على الأرض، وتمت عبادة اينليل إله الهواء وكان أيضاً إله العاصفة وسلاحه الامارو (أي الطوفان) ويمثل قوى الطبيعة، وعدّ سيد مصائر البشر، كان اينليل، بالنسبة للبشر، المانح للخير والشر، فهو الذي أرسل الطوفان في حالة غضبه للقضاء على الجنس البشري، ينظر: معجم الأساطير: 118-119.

(1) آدابا: 60-61.

فموقف هذا الإله يتناسب مع ما عرف به في الأساطير القديمة وخاصة في أسطورة (أنليل والعاصفة) إذ جعل الرياح سلاحه الفتاك ضد البشر فجاء في الأسطورة:

"دعا أنليل العاصفة
والناس ينوحون،
أخذ من الأرض الرياح المنعشة
والناس ينوحون
أخذ من سومر الرياح الطيبة
والناس ينوحون
ودعا (بدلاً منها) الرياح الشيطانية
والناس ينوحون.."[1]

وتستمر الأسطورة بسرد مشاهد الدمار الذي حل بالشعب جراء غضب أنليل، وعندما دعا الكاهن على آدابا بدأ بطلب المساعدة من الآلهة وخصوصاً أنليل الذي عرف بالقسوة مع البشر ونجد المجموعة تكرر (والشعب ينوح) هذه العبارة التي وردت في الأساطير، فأراد الكاتب بذلك ادخال المتلقي باجواء الأسطورة، إذ أن الشعب لا يخفى عليه مقدار الدمار الذي جلبه أنليل للبشر في الأسطورة وأنه قد أسهم في إحداث الطوفان الذي جاء ذكره في الألواح السومرية القديمة، وهذا ما حاول الكاهن استغلاله لتخويف الشعب وفي المسرحية كان دور ننليل[*] زوجة أنليل مؤيداً للثورة ربما يعود ذلك لأنها "ترى نفسها مظلومة أيضاً فالأسطورة تقول إنها لم تستطع أن تقرر مصيرها لعدم تمكنها من ذلك فوقفت

---

(1) مغامرة العقل الأولى: فراس السواح، 158.

(*) ننليل: إحدى الآلهة وقد وقع في حبها أنليل واغتصبها بينما كانت تبحر في نهر نتبردو ونظراً لهذا العمل نفي انليل إلى العالم السفلي إلا أن ننليل التي كانت حاملاً رفضت أن تبقى بعيدة عنه وتبعته إلى العالم السفلي فأصبحت زوجته، ينظر: معجم الأساطير، 119.

مع آدابا تشد أزره وتعطف عليه وعلى من معه"[1] فأصبحت أمّا للفقراء تساعدهم على رفض الظلم ومقاومته خيراً من الاستسلام له، فهي تريد مساعدة البشرية وأن يكف أنليل عن إلحاق الأذى بالبشر.

ننليل: فلنطوِ حكاية آدابا
لكن..
هل تبقى تُطبقُ فوقَ أراضي سومر
لعنتك الأبدية
والفقراء
هل يبقون عرايا
في أطلالٍ منسية؟
والريحْ
هل تبقى تنخرُ،
في الأكواخ الطينية؟[2]

فهي تطلب منه أن يكف عن الظلم وإلحاق الأذى بالبشر وسبب طلبها ذلك إدراكها بأنه هو المسيطر على الآلهة فقد جاء وصفه بالأساطير.

أنليل هو السيد والملك
أنليل لا مبدل لكلماته
كلماته الصادرة لا تتبدل.."[3]

(1) الرفض والعطاء في مسرحية آدابا: مثري العاني، جريدة الرسالة، 22/ 3/ 1973.
(2) آدابا: 56-57.
(3) مغامرة العقل الأولى: 134.

فوظف المؤلف وصف أنليل بوصفه مرجعية في المسرحية إذ استفاد من هذا الإطار الأسطوري وأدخله في أجواء المسرحية، وننليل تطلب من أنليل أن يوقف اللعنة التي حلت على البشر، وأن يوقف الريح المسلطة على الفقراء، فهي ليست تدافع عن آدابا وحسب بل عن جميع البشر، أما الإله أنكي وهو إله الحكمة فحاول إبقاء آدابا خادماً له فهو يريد آدابا من أجل مصلحته الشخصية.

أما أنو[*] فلم يعترض على ما يقولون بل تركهم يتحدثون عن وجهات نظرهم حول آدابا وبعد ذلك اصدر قراره الذي رأى فيه حكمة بأن يحول آدابا إلى اله ليقضي على التمرد الذي حصل ضد الآلهة، ولم يرد بقراره هذا أن يخسر شيئا.

أنو: ما لم تدركه حكمتكم
إن لم اخلق لكم أشباها
'بصمت.. يتفرس بوجوههم ثم يفاجئهم'
آدابا
سيكونُ إلها
أنكي، أنليل، ننليل: سيكون إلها؟
أنو: هذا هو ما لم تدركه حكمتكم
هل فكر منكم أحد
في حكمة أنو؟[1]

(*) أنو: كان أنو الهاً باسمى المعاني، الإله العظيم تحترمه جميع المعبودات بوصفه أباً لها وكانوا يأتون إليه ملتجئين عندما يهددهم الخطر ولتقديم شكاواهم لم يترك أنو الأقاليم السماوية أبدا ولم ينزل إلى الأرض، وكان أنو نادراً ما يشغل نفسه بأمور البشر، ينظر: معجم الأساطير: 72.

(1) آدابا: 62-63.

فهو يريد أن يعطي الخلود لآدابا من أجل أن يطفيء نار الثورة التي اشتعلت وكان آدابا هو القائد للثورة، ولذلك فان أنو يرفض قتله عندما يقترح أنليل ذلك.

أنليل: ولو نقتله
أنو: سيثورُ المنبوذون،
ويُخلقُ آدابا آخر
إلى الجميع" فلنستيقظ..
هذا الإنسان
لن نخلصَ منهُ حتى يصبح مِنّا[1]

لقد تباينت أحكام الآلهة طبقاً لوظائفها، فأنليل يريد تمزيق آدابا بجعل الرياح تسري بدمه فالسلطة لديها كل وسائل التعذيب والترهيب، وحكم أنليل تميز بالغضب وعدم الرحمة فهو يريد الطاعة مهما كلف الثمن والويل لمن يشق عصا الطاعة، وكان أنكي من الذين يخافون على مركزهم فيرفض قتل آدابا لاعتبارات وهي انه خادمه.

أنو: إلى أنكي" رايك يا أنكي
أنكي: أخشى أن نندم
آدابا خادم أنكي ورفيق البحر
هل يرضى سيدنا
أن يقتل خادمه
أنو: كلا.. كلا[2]

---

(1) آدابا: 63.
(2) م.ن: 60.

فالذي يرى المشهد يظن أن أنكي خائف على رفيقه ولكن أنكي خائف أن يفقد خادمه، وقد ساعدت التعابير الواصفة للحدث في النص المسرحي في الكشف عن هذه الشخصية مثلاً "بخبث – بارتباك – باضطراب" كل هذه العبارات ساعدت في رسم هذه الشخصية، ولذلك عندما أقترح أنو أو قرر أن يعطي آدابا طعام الخلود ولم يرضَ عن هذا أنكي لكنه لم يعترض وإنما افتعل خطة من أجل إفشال حصول آدابا على الخلود، وكان قادراً على أن يتصنع دور الصديق المخلص، لكن آدابا يدرك أن هناك مؤامرة معدة ضده، وهنا نجد المؤلف أخذ من الأسطورة نصيحة أنكي لآدابا ففي الأسطورة أن آدابا رفض الخلود بناءً على نصيحة أنكي، وفي المسرحية عندما ينصح أنكي آدابا لم يهتم بالنصيحة لأنه قد قرر مسبقاً ما سيفعله ويدرك نتائج أعماله أن الآلهة لن تعفو عنه.

وعندما استدعى أنو كبير الآلهة آدابا، فهنا حصلت المواجهة الحقيقية إذ اتضح كيف كانت هذه السلطة جائرة متعالية ترفض أن تقابل من تحكمهم، حتى وهي تشعر بانتهاء سلطتها وأن مدة ظلمها وبطشها قد انتهت.

أنو: "بسخرية وغضب"
وأخيراً
يطلبُ مني بشرٌ
أن أهبط من عرشي لعبيدي
وأصيح: هلموا
ها هو أنو يصبح منكم
ها هو أنو
يلغي قانون السادة واللقطاء
"يهدأ قليلاً"
فلتفهم يا أول بشر يدخل مملكتي،

أنكَ لن تخرق قانون الأشياء[1]

فهو يرفض أن يتفاوض، حتى بعد أن فشلت الآلهة في معالجة الثورة لكنها مصرة أن تظهر بمظهر القوة، فقد عجزت هذه الآلهة عن أن تثني آدابا فبدأت بتقديم تنازلاتها عندما أدركت أن العنف سيساعد في ازدياد الثورة فقدمت ما تفخر به على البشر وهو الخلود وهو أغلى ما تملك فبدأت تساوم عندما عجزت عن حسم المعركة لصالحها، فهي لم تقدم الخلود كرماً منها بل خوفاً على عرشها الذي بدأ يتهاوى أمام صوت الحق، فهذا العرش مبني على صراخ الفقراء والمنبوذين الذين أهلكهم ظلم الحكام، الذين يمجدون قانون السادة والفقراء.

ومحاولة أنو في جعل آدابا خالداً هي من أجل عزله عن أبناء جلدته وجنسه وتحطيم الثورة والقضاء عليها، بعدما تقضي على رموزها والمحرضين عليها.

لقد جعل المؤلف آدابا يعيش لحظة صراع عندما قدم أنو إليه طعام وشرابه الخلود فحتى الأبطال الأقوياء تعتريهم لحظات من الضعف، والحيرة في أمرهم، وهذا ما جعل أنو يقدم تنازلات من أجل إغراء آدابا فهو يدرك أن آدابا وإن كان نصف اله وأبن اله إلا أنه لازال في داخله بقايا من الضعف والتردد البشري.

آدابا: "مع نفسه".. الريحُ.. الأسوارْ
إلهُ البحر..
عشتار..
ما أختار
الريحُ.. القوة والبطش
وعشتار[2]

---

(1) آدبا: 71.
(2) آدابا: 73.

فهو يعيش بحالة صراع ما بين أن يختار أو يرفض طعام الخلود، فهل يتخلى عن انتمائه الثوري مقابل أن يضمن لنفسه حياة هادئة وخالدة، وبعد أن جعل المؤلف آدابا يعيش هذا الصراع الداخلي أصدر قراره الأخير بعدما اكتشف اللعبة.

آدابا: بعد قليل؟ ها..
الموتُ.. الخلد
الخلدُ.. الموت
اللعبةُ مكشوفة[1]

فعندما يختار الموت، سيعيش آدابا بقلوب الجميع ويتحول إلى بطلٍ وهب حياته من أجل الآخرين، لكن بخلوده ستموت آمال الشعب، وينتهي هو معهم ولذلك عندما اختار الموت أختار حياة الآخرين، وهنا نجد المؤلف يخالف الأسطورة برفض الخلود بناءً على نصيحة أنكي، لقد أعاد المؤلف صياغة الأسطورة بحسب مقتضيات العصر، ولكنه لم يخالف الأسطورة بان جعل آدابا يرضى بالخلود وهو بذلك يتفق مع أرسطو الذي يرى 'وليس يحق للشاعر أن يغير في الموضوعات التي تنوقلت مع الزمن بل عليه أن يبقيها كما هي.. وعليه في حرية أن يعالجها المعالجة الصحيحة والطرق في ذلك عديدة'[2] وهذا ما فعله المؤلف إذ أدخل أسباباً جعلت آدابا يرفض الخلود، فهو صاحب قضية، وليس لحيلة أنكي أي علاقة، بل رفض الخلود بملء إرادته، وهذا أعطى للأسطورة بعداً جديداً، أراد الجبوري عبرها القول إننا يجب أن نصنع مصائرنا بأنفسنا ولا نستسلم لسلطة القدر داعياً إلى أن يصنع الإنسان ثورة بنفسه وقد نجح في ذلك من خلال توظيفه لشخصية آدابا الذي رفض القدر الإلهي الذي رسمته له الآلهة واختار صفة البشري ليصنع قدره بنفسه.

---

(1) ادابا: 73.

(2) فن المسرحية مع تلخيص حديث لكتاب الشعر لأرسطو طاليس: 141.

المبحث الثاني

القادة

يعد عنصر القيادة مهما في جميع المجتمعات البشرية إذ أن القيادات الاجتماعية لأي مجتمع بشري تلعب دوراً حاسماً في توجيهه إلى ما تريد بل وقد تغير مجرى حياته أو تصل المجتمعات إلى القمة إذا تهيأت لها قيادات قادرة على الارتقاء إلى مستويات عالية.

من هنا فإن تأثير السلطة في الناس قوي فهي المحرك الأول للمجتمع سواء ساعدت هذه السلطة على تقدمه أو تأخره ولقد ركز الجبوري في مسرحية آدابا على اظهار نوعين من السلطة وهي السلطة الدينية والسلطة السياسية، وقد أظهر السلطة الدينية بطابع سلبي من أجل توعية الناس وبيان استغلالهم منها التي جعلت الدين قناعاً لها، ولأن الإنسان بطبيعته ينقاد إلى هذه السلطة وخصوصاً الإنسان البسيط العادي، وسواء أكانت على حق أم على باطل فهي اتخذت من الدين قناعاً لها من أجل التستر على أعمالها وجمع الأموال.

والسلطة الثانية هي السلطة السياسية التي تمثلت بالحكام وأتباعهم ومن الطبيعي أن يكون الحكام نوعين حاكم يستمد شرعيته من خدمة الناس ويكون قريباً من الشعب مدافعاً عن حقوقهم فضلاً عن سعيهم إلى إعلاء شأن بلادهم وهم يسعون جاهدين لجعل إمكاناتهم بأكملها في خدمة شعوبهم، والنوع الثاني من الحكام الذي يستمد قوته من البطش بالناس وفرض القوة عليهم واستخدام امكانات الدولة بأكملها لإيذاء الناس وفرض القوانين التي تقطع رقاب الناس والبطش بهم، وإنَّ شخصيات السلطة التي ظهرت لدينا في مسرحية آدابا هي السيد وجلاده والكاهن وجلاده وكلاهما يمتلك أداة لترهيب الناس وهو الجلاد، لقد ألبس المؤلف الواقع المعاصر لباساً أسطورياً يصلح لكل زمان وهذه الشخصيات أثرت في الحياة وحولت الواقع إلى أسطورة مما أوجب الحفر عميقاً في هذا الواقع بغية العثور على القوانين التي تؤدي إلى تحويله إلى أسطورة[1].

---

(1) ينظر: أنماط الشخصية المؤسطرة: 65.

لقد أظهر المؤلف في هذه الشخصيات الجانب السلبي للحاكم، الذي خيم على أحداث هذه المسرحية وربما يرجع ذلك إلى المدة التي كتبت فيها أحداثها التي شهدت تحولات كثيرة تعصف بالمنطقة العربية، والتي عانت فيها الأمة من انتكاسات خطيرة في واقعها بسبب بطش الحكام واستسلامهم للإدارة الأجنبية، فأراد المؤلف بمسرحيته أن تتعدى كل الأزمان، لذلك نجد ظهور صراع الطبقات في هذه المسرحية بين المجموعة والسلطتين الدينية والسياسية، ومنذ بداية المسرحية نجد الاستغلال قد أحاط بالمجموعة من قبل السلطة المسيطرة وذلك عبر الحوار الذي له "علاقة مهمة بالشخصية أو البطل فوق المسرح، فمستوى الشخصية العقلي وبيئتها الاجتماعية، وسنها وثقافتها وظروفها كلها يجب أن تنعكس في الحوار"[1] ونجد أول حوار يظهر ما بين الطبقة الحاكمة وأحد أفراد المجموعة يظهر الفروق الطبقية.

السيد: أنتْ.. أنتْ
إركع
إركع
وأعترف الساعة – للجلاد
الآخر (3): أركع للجلاد!! لماذا؟
اخطأت
شتمت الجلادين؟
عصيتُ الأسياد
السيد: "بغضب" أتجادلني؟
أخبره يا جلاد الأسياد
أخبره
جلاد السيد: مولاي بماذا أخبره؟

(1) النقد الأدبي: داؤد سلوم، 2/ 91.

السيد: ماذا!

تنسى قانون الجلادين؟

الجلاد: عفواً

عفواً مولاي[1]

نجد شخصية السيد شخصية متكبرة تتعالى حتى عن توجيه السؤال إليها، وهي متعصبة حتى مع الجلاد الذي يتبعها، ونجد تكرار الكلمات في أثناء الحوار ليصبح مفتاحاً لفهم الشخصية منذ بداية ظهورها، ويختلف التكرار بحسب ما يراد منه وله أهمية كبرى في توكيد المعنى الذي يطمح الأديب لإيصاله إلى المستمع[2] والتكرار الذي حصل جعل المتلقي يعيش في أجواء الأسطورة ذلك أن من مؤثرات المعنى هو التكرار سواء كان تكرار لفظة أو جملة أو مقطع كامل والشاعر استفاد من هذه السمة فدخول السيد وتوجيه كلامه بصيغة يؤكد فيه تسلطه على الناس إلى حد الاستعباد فهو يريد أن يركع الشعب له ولا يعطي الناس فرصة في الحياة الحرة الكريمة بل سيسعى جاهداً لجعلهم عبيداً له والشاعر هنا سيستثمر أجواء القصة الأسطورية ومرجعياتها محيلاً إياها إلى نقد الواقع المعاصر والكشف عن سلبياته فهو يفيد من حديث الشخصيات ذات المرجعية الأسطورية إذ يظهر الجلاد والسيد لينقلا الفكرة إلى الآخر الذي يمثل الشعب فيقول:-

الجلاد: أجل

فلنقرأ ذيلَ الحاشية الأولى

في البند الأول

وهي تنص على ما يأتي:

الأشياء مدنسة "يشير إلى السيد"

(1) آدابا: 25.

(2) أساطير العراق القديم: 182.

إلا ما يستثنيه القانون
السيد: إلى الآخر 3 وأنت
لا يستثنيك القانون
ولهذا أنت مدنس[1]

والشاعر يريد أن تبتعد السلطات العربية عن وضع القوانين بحسب أهوائها وحسب ما تقتضيه مصلحتها الفردية وهنا ينجح الشاعر أن يعطي مسوغات قيام الثورة ضد الظلم فهي ليست اعتباطية بل لأن النظام السائد هو نظام فوضوي وظالم وأثناء تلاوة جلاد السيد القوانين فكرة، كون القوانين التي يتمسك بها السادة ورجال الكهنوت تمثيل لأداة الطبقة الأقوى[2] وهنا نجد الأزمة التي يعيشها الإنسان ومعاناته من الفروق الطبقية من سادة وعبيد، وضعفاء وأقوياء وفقراء وأغنياء، والشخصيات الجالسة في الحكم يباح لها ويسمح لها مالا يسمح للآخرين فهي تحصل على الامتيازات دون عناء وكلما زاد ظلمها زادت امتيازاتها هي وأتباعها وأهم شيء لديها هي جمع الأموال حتى لو باعت الأرواح.

جلاد الكاهن: باسم الكاهن
أعلن هذا الخبر الهام
وليصغ الحاضر منكم والغائب
الكاهن يأمركم
"بشكل اعتراضي تقليدي"
وطبعاً،
أمر الكاهن ليس يُرَد
فأرادته

---

(1) آدابا: 27.

(2) آدابا بين الأصالة والتجديد: عبد الباري عبد الرزاق نجم، مجلة الثقافة، بغداد، ع8، س2، 1972، 146.

نافذة المفعول

نافذة المفعول

مادام يمثل سيدنا أنو

سيدنا أنكي

سيدنا أنليل(1)

إن دخول جلاد الكاهن إلى المسرح هو لإظهار أن للظلم أدوات وهو الجلاد الذي يعد السوط الموجه إلى ظهور الفقراء، وكان دخول جلاد الكاهن هو تمهيد لدخول الكاهن إلى المسرح إذ أراد أن يظهر بمظهر الإجلال فيرسل إلى المجموعة جلاده ليقرأ الأوامر الجديدة.

ويلحظ أن الجلاد هنا سحبه الشاعر من ثوبه الأسطوري ليمثل أدوات السلطة في قمع الشعب والقضاء على محاولته للتحرر والتخلص من الظلم والاستبداد ونجد الكاهن يستثمر السلطة الدينية مستغلا إياها لصالحه موحياً للعامة أنه يمثل السلطة الدينية وينفذ سلطة الآلهة أنو وأنليل وأنكي، ويستثمر الشاعر هنا هذه المرجعيات الأسطورية ليوحي أن بعض الحكام يستثمرون رجال الدين الذين يضمونهم إلى جانبهم لإضفاء صفة من الشرعية على حكمهم وليجعلوا الأمة راضخة لإرادتهم لأن الناس البسطاء يشعرون أنهم يمثلون سلطة الدين.

وإذا كنا نرى أن الجلاد هنا يمثل سوط السلطة ومنفذ إرادتها في الفصل الأول فسرعان ما يتخلى عن جلده ويلبس ثوبا آخر في الفصل الثالث من مسرحية آدابا، وذلك عندما تنحصر الثورة فيحاول ركوب الموجة والاستفادة من التغيير في السلطة، ويحاول أن يسوغ سلوكه ليقنع الآخرين أنه كان مكرهاً على ما يفعل فهو في الفصل الأول يلجأ إلى التسويغات عندما يضطهد الشعب بحجة أنه مأمور.

---

(1) آدابا: 30.

الجلاد: 'يرتبك' ما شأني في هذا
أنا لست
سوى جلاد مأمور
'صمت' إن كنتم تفتقدون الأموال
مقدم المجموعة: أجل!
الجلاد: فالكاهن يأمركم
أن تختاروا أحداً منكم،
ليباع غداً في أي مكان
'وبلهجة تأكيد'
- طبعاً، سيُباع
من أجل جدار المعبد
مقدم المجموعة: طبعاً.. طبعاً
من أجل جدار المعبد
'إلى المجموعة، بسخرية' وخزائنه
المجموعة: طبعاً.. طبعاً
الجلاد: 'يرتبك' ما شأني في هذا
قلتُ لكم:
أنا لست سوى جلادٍ مأمور
وأتيت لأختار
عبداً للكاهن
'وإلى الآخر 4' لتكن أنت العبد المختار
'يهم بالخروج' وبعد قليل تمثل قدام الكاهن
وبدون جدال
قلت لكم: أنا لست سوى جلادٍ مأمور

جلادٍ مأمور "يخرج"[1]

نجد الجلاد يحاول أن يجد لنفسه تسويغاً أمام المجموعة بأنه جلاد مأمور، وأن لا حول له ولا قوة، وكان يستطيع أن يتفلت من هذه المهمة لكنه ارتضى لنفسه هذه السمة لذلك نجد الجلادين قد تخلوا عن إنسانيتهم مقابل أن يشاركوا أسيادهم في الملذات والجلاد يفعل ما يطلب منه دون أن يفكر بأن ما يفعله صحيح أم خطأ وحقيقة هذا الجلاد أنه "أيضاً منبوذ، ودائماً يعمل بين يدي الكاهن من أجل أن يحقق مطامعه الشخصية"[2] وهو يدرك أنه منبوذ.

الجلاد: أنا منبوذ من زمنٍ
منبوذ حتى من نفسي
منبوذ فيك[3]

والجلاد ليس بالشخصية القوية على العكس فهو خائف من ردة فعل المجموعة التي كان جوابها سلبياً أكثر مما يجب فلم نجد من يرفض هذا القرار بصورة نهائية، بل الجميع ينصاع للأوامر ولا نجد من المجموعة سوى البكاء والعويل، لقد جعل المؤلف المشهد يمر دون أن يكون هناك من يقف ضد هذا الأمر لتصبح بداية الثورة، ولكن المؤلف أخر هذا الرفض لحين ظهور آدابا في المسرحية وبذلك اختفى أحد عناصر المسرحية وهو الصراع ما بين الجلاد والمجموعة الثائرة أو خلق مواقف أو أزمة "تنطوي عادة على تضارب في المصالح والعواطف وعلى عدد من ردود الأفعال المرتقبة تجاه موقف معين. ومهما كانت الأزمة صغيرة فإنها كالمرض التمهيدي تشمل على اجتذاب الاهتمام وتعميق الترقب وزيادة في عدد ونوع

(1) آدابا: 31-32.
(2) آدابا في النجف: مراسل الراصد في النجف، جريدة الراصد، 26/ آب/ 1974.
(3) آدابا: 89.

العواطف التي تشعر بها شخصيات المسرحية ويشاركها الجمهور في شعورها هذا"[1] وليس هناك أسوأ من أن يباع الإنسان ويصبح عبداً ولكن المؤلف أغفل هذا الصراع الذي كان سيساعد على نمو الأحداث بصورة طبيعية.

وهنا لا نجد الخصيصة التي اشترط النقاد وجودها في شخصيات المسرحية "وهي الاختلاف والتباين في النزاعات والمشارب حتى تتصادم هذه الشخصيات وتشتبك في صراع قوي يحرك أحداث المسرحية"[2] وأثر الهزيمة واضح في حوار المجموعة وجلاد الكاهن فهم يعيشون حالة من الشلل التام الذي أقعدها حتى عن رفض العبودية والرضوخ لكل الأوامر التي توجه إليهم، ولا نجد أثرا لصراع حقيقي قائم ما بين المجموعة والجلاد سوى تعليقات بسيطة لا تساعد في تطوير حبكة المسرحية، على الرغم من أن الجلاد هو أحد الأذناب وعندما تسنح له الفرصة يتحول إلى أحد الأسياد، والجلاد الذي يحمل وظيفة إساءة نجد المجموعة لا تحاول أن تثنيه عن أفعاله أو تقاومه، فهي تصغي لما يقول لها الجلاد الذي مهد لظهور رأس الباطل كما وصفته المجموعة وهو الكاهن.

وظهور الكاهن لم يكن من أجل مباركة أو مساعدة الفقراء بل جاء من أجل جمع الأموال وأخذ العبيد، فوظيفة الكاهن أصبحت إساءة للمجموعة وإيذاء لهم، وعند دخول الكاهن إلى المسرح نجده يتحاور مع المجموعة بأسلوب استفزازي يدل على الاستعلاء والفروق الطبقية الموجودة في المجتمع من حيث تقسيمه إلى أسياد وعبيد، وعندما تنعته المجموعة بالدجل والاحتيال يتفاجأ الكاهن، إذ إن موقف المجموعة من السلطة الدينية قد تغير مع ظهور (آدابا) الذي يمثل المرجعية الأسطورية الأساسية في المسرحية فبظهوره تتغير أحوال الناس وتبدأ الأوضاع بالابتعاد عن واقعها الذي فرضه تعاقب أجيال من الظلم والاضطهاد وتبدأ شرارة الثورة بالاندلاع، وقد تبدأ المسرحية تأخذ بعداً آخر إذ يظهر الصراع واضحاً وتتحول إرادة المجموع من إرادة مستسلمة إلى إرادة ثائرة رافضة للواقع فلم يعد الناس خاضعين لسلطة الكاهن مستسلمين لإرادته بل رافضين لها محتجين عليها.

---

(1) فن المسرحية: 419.

(2) في النقد الأدبي الحديث: فائق مصطفى، عبد الرضا علي، 143.

"الكاهن يتفرس وجوه أفراد المجموعة، يتصنع الهدوء"
الكاهن: لا ...
يبدو أن الدنيا دارت في رأسي
يبدو أن عبيد الدولة،
صاروا أسياداً..
"إلى نفسه" أما الأسياد
"لا يكمل ويغضب" والآن
من لم يخنس كالجرذ
أريتكمُ،
ما ليس بحسبان
"يعد على أصابعه" أحرق كُلّ منازلكُم
المجموعة: يا ما حُرقتْ
الكاهن: وأعريكم أياماً تحت الشمس
المجموعة: ياما عرينا أجيالاً تحت الشمس
الكاهن: وأدفنكم أحياء،
المجموعة: وهل كُنا يوماً أحياء؟
الكاهن: يصمت قليلاً، "ويخبث" أقتل آدابا
المجموعة: تقتل آدابا؟! آدابا؟[1]

نجد كيف أن المجموعة استطاعت أن ترفض كلام الكاهن وتقف بوجهه وذلك حصل بعد أن التقت بآدابا الذي غير من نفوسها وطريقة تفكيرها وهذا التغير حصل بعد لقاء واحد ظهر في المسرحية بين آدابا والمجموعة قبل دخول الكاهن، أي أن آدابا هو الذي غيرهم من القبول بالذل إلى رفضه، فدخول آدابا ساعد في تطور الصراع المسرحي إذ أصبح

---

(1) آدابا: 43-44.

هناك جدال ما بين المجموعة والكاهن وأصبح الحوار "نمطاً من التواصل، حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي"[1] لقد كانت شخصية السيد والكاهن هي المسيطرة في بادئ الأمر إلى أن ظهرت شرارة الثورة وتغيير نهج الشخصيات ساعد في بناء أحداث المسرحية فـ"لو كانت لقوة ما السيطرة بسهولة من البداية حتى النهاية لفقد الجمهور اهتمامه بالمسرحية، ولكن لو قابلتها قوة مكافئة لها لتشابكت القوة المتصارعة وقذفت بها تارة باتجاه ما، وتارة باتجاه آخر حسب تعادل ميزان القوى منتجة بذلك التوتر والصراع وانقلاب الأحوال إلى أن تحل المسألة في النهاية"[2] ولذلك نجد أن هناك اختلافا حصل في ميزان القوى إذ لم تعد المجموعة ترهب الكاهن لها، لأنها لم تعد تخشى شيئا فقد أصبح لديها هدف وهو التحرر بعدما كانت ترضخ لإرادة القوة الظالمة إذ أصبح هناك انتقال "أي التحول من حال إلى حال ومن موقف إلى موقف، وإذا كان التحول يعتري كل شيء في الوجود فمن باب أولى أن يكون ظاهراً وعلى أتمه في المسرحية"[3] وهذا التحول أو التغير الذي حصل للمجموعة جعل الكاهن في حالة دهشة وغضب فبدأ يستخدم التهديد مع المجموعة من أجل إرهابها وهو أحد وسائل السلطة وهو الترهيب عندما لا ينفع الترغيب، وقد نجح الجبوري في رسم شخصية الكاهن من حيث تصنعه الهدوء وحواره المبطن بالخبث وكان حوار الكاهن "رأسمالي المنطق مقنع بالدين، باعتبار أن استغلال هذه الطبقة وسيطرتها أمر إلهي والشاعر يحاول تعرية مستغلي الدين لابتزاز الإنسان الجاهل والهيمنة عليه"[4] إذ سحب القناع الذي يتستر به بعض رجل الدين وظهر الجانب الآخر وهو حب السيطرة والإثراء على حساب الفقراء وعلى الرغم من قصر هذا الحوار إلا أنه أظهر حقيقة الكاهن وأعطى مسوغاً لظهور الصراع الذي أنقسم إلى عدة محاور في هذه المسرحية وهو "الصراع بين الآلهة والبشر أنفسهم بين الكاهن والسيد من جهة والعبيد من جهة أخرى فضلاً عن صراع آدابا الخاص ومجابهته

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش، 78.

(2) صناعة المسرحية. 19.

(3) فن كتابة المسرحية: لايوس ايجري، ترجمة: دريني خشبة، 16.

(4) حول مسرحية آدابا: خضر جمعة حسن، جريدة الثورة، 25/ 7/ 1972.

حتى للعبيد للتخلي عن ضعفهم وفرقتهم، وتنكشف كل محاور الصراع السابقة لتدور بين الخير والشر وبين القوة المحبة للإنسان والقوى العاملة ضده"[1] ويمكن أن نضيف صراعاً آخر وهو صراع الشر نفسه أي صراع الجلاد والكاهن والجلاد والسيد عندما استشعروا مدى الخطر المحدق بهم فحاولوا النجاة بأنفسهم ولذلك لم يساعدوا السيد والكاهن ضد الثورة بل اختفوا ولم يجعل المؤلف لهم نهاية والصورة النهائية التي ظهروا بها قبل الاختفاء هي عندما ظهر السيد والكاهن يطلبون منهم البقاء وهذا يدل على أن العلاقة المبنية معهم هي علاقة مصلحة مؤقتة، انتهت عندما انتهت هذه المصلحة، وقد وجد أفراد المجموعة في السلطة عدواً إذ إن كلامهما شيء وكأنه تخدير للشعوب المقهورة وأفعالها التي تدل على وحشيتها وقساوتها.

لقد أصبح "تمرد الجلاد وقتل السيد والكاهن اللتين ترسمان الحل الدرامي للصراع الدائر في النص"[2] فالجلاد استطاع أن يتخلى عن السيد والكاهن في حين لم يحدث العكس فعندما يظهر السيد أو الجلاد لا يظهر بمفرده "فلا يمكن للسيد أو الكاهن أن يمشي دون جلاد فالكل يخاف ولا يعرف إلا السوط يسوق به من لا ينصاع فنراهم بحديثهم يستشعرون مدى الغضب الذي عم المنبوذين نتيجة ظلمهم ونتيجة ثورة آدابا ورفضه لطعام الموت وشرابه وعدم انصياعه لأوامر أنو الإله الأكبر"[3] ولكنهم على الرغم من هذا لم يحاولوا أن يغيروا من أسلوبهم وطريقة تعاملهم مع الفقراء كونهم في مواقع السلطة التي تقوم "على أساس نفسي عقلي، وتمارس فعلها انطلاقا من دوافع وموجهات وتجارب وخبرات نفسية عقلية ظاهرة أو باطنة، اكتسبتها عبر وعيها التاريخي لمفهوم السلطة، وعبر وعيها لما بالواقع من أحداث وأشكال وعلاقات للسلطة وما فيه من مظاهر للقوة والضعف والخطأ والصواب وما يمكن أن تحدثه السلطة فيه بعد أن تخضع لإرادتها"[4].

---

(1) انسجام الموروث الحضاري وتطلعات معاصرة: أمجد محمد سعيد، مجلة فنون بغداد، العراق، 9/ 12/ 1978، 27.

(2) التشاكل والتباين في المسرح الشعري العراقي قراءة لمظهر التناص والرؤية في مسرحية آدابا: عواد علي، من بحوث الحلقة الدراسية بجامعة الموصل والاتحاد العام للأدباء والكتاب في نينوى، 10-11/ 4/ 1990.

(3) الرفض والعطاء في مسرحية آدابا مثري العاني، جريدة الرسالة، 22/ 3/ 1973، 3.

(4) سيكولوجية السلطة: سالم القمودي، 9.

فهذه السلطة كانت قد نجحت في أن ترهب الفقراء في البداية إذ جعلتهم يتمنون الموت هرباً من هذا الواقع المرير وهي لم تدخر الوقت من أجل أن تجهض هذه الثورة وتعيد هذه الجموع تحت سيطرتها.

الكاهن: 'بخبث' مهلاً.. مهلاً
لن يقتل منكم أحد
هل جُنّ الكاهن،
من يحرث بعدكم الأرض،
ومن يزرعها؟
ومن يصغي لنداء الآلهة الأسياد،
ومن يسمعها؟
من يخدم كاهن معبد أنو،
كاهن معبد أنكي
كاهن معبد أنليل
لن يقتل منكم أحد،
لكن..
لكن..
يقتلُ آدابا[1]

فالكاهن والسيد همهما الأول والأخير هو المحافظة على مكانتهم والمحافظة على سلطتهم بشتى الوسائل فكل شيء يباح لهم من أجل إجهاض الثورة حتى القتل مباح لأن أفعالهم مقدسة، ولو لم يكن أفراد المجموعة يعملون في المعبد والأرض والخدمة لقتلوهم هي أيضاً لكن الكاهن لا يستطيع أن يتخلى عن هذه الخدمات، إذن سيقتل من بدأ بالثورة

(1) آدابا: 44.

وأشملها وجعل الجموع تفكر بالتحرر بعد أن كانت تعيش في سجن مع نفسها ولـذلك لابـد من القضاء على آدابا وإجهاض الثورة.

لان الكاهن قد أدرك خطر آدابا فأراد بذلك القضاء عليـه، ويبـدو أنـه آدابـا زرع في حقول المجموعة الحرية وشـوقهم إليهـا، فـالجبوري اسـتطاع الاسـتفادة مـن هـذه الأسـطورة وأسقطها على الزمن المعاصر فأصبحت مرجعية ينهل منها المؤلف.

وكذلك أوجد تحليلات جديدة للأسطورة عندما أدخـل فيهـا البـشر إذ إن الجبـوري كان شاعراً مبتكراً واستطاع عبر الأسـطورة أن ينتـزع القنـاع المقـدس عـن الـسيد والكـاهن وجعل المجموعة تنتصر على أعدائها بقيادة آدابا، فأية ثورة تقوم ضـد الظلـم لابـد مـن إيجـاد قائد يأخذ بيد هذه الجموع الحائرة.

أما الغرض أو الفائدة من اظهار الشخصية السلبية في المسرحية هو مـن أجـل التنبيـه "إليها بقصد السعي المشترك والحثيث لانقاذ أنفسنا ومجتمعنـا مـن شـرورها.. والمجـيء ببـدائل انسانية تمتلك صحوة الضمير وقيم العقل والمنطق والمسؤولية لتبني مجتمعـاً سـعيداً تتـوفر فيـه العدالة والمساواة والرفاهية والسلام"[1] فالجبوري لم يرد أن يوجـه خطابـه بـصورة مباشـرة إلى الجمهور لأن ذلك سيفقد العمل المسرحي قيمته بل جعل المتلقي هو الذي يجمع النتـائج بأنـه لا يوجد ظلم مقدس مهما كانت صفة هذا الظالم فلابد من أن يحاسب ويحكمـه الـشعب وإن طال ظلمـه، واسـتطاعت المجموعـة أن "تنتـصر، وتـنجح في قتـل رمـزي الاضـطهاد الكـاهن والسيد"[2].

وقد فشل الكاهن في جلب مساعدة الآلهة الـتي وقفـت عـاجزة وضـعيفة أمـام هـذه الثورة لأنها هي أيضاً قد ساعدت في حدوثها بسبب الظلم الذي كـان يلحـق بالمجموعـة مـن ممثليهم دون أن تحرك ساكناً، فالجبوري لم يدخل الآلهة بالصراع الذي يحصل بـين البـشر فلـم

---

(1) شخصية الدكتاتور في المسرح العالمي: حسب الله يحيى، 136.

(2) آدابا مسرحية متميزة تعيد الاعتبار للشعر وتلوذ بأحضان التاريخ: أمجد محمد سعيد، جريدة الراية القطرية، 24/ 3/ 2008.

تنصر العبيد ولا الأسياد فقد بقيت خارجه وإن تدخلت ننليل في هذا الصراع إلا أنه لم يكن تدخلاً قوياً، إذ بقيت الآلهة تحيط نفسها بهالة قدسية عن مجتمع البشر الذي يخدمها.

في الفصل الأول من مسرحية آدابا كان السيد وجلاده والكاهن وجلاده متفقين فالجلاد ينفذ الأوامر التي تصدر إليه ويعتذر بسرعة كبيرة عندما يخطئ أو يتأخر في تنفيذ القانون ولكن في الفصل الأخير من المسرحية، تتغير طبيعة العلاقة القائمة فيما بينهم وذلك بسبب الثورة وخصوصاً أن الجلاد كانت علاقته قائمة مع أسياده على المنفعة الشخصية ولذلك فهو أيضاً يبدأ بالثورة ضد سيده، ولكن ليس من أجل الجميع فثورته أراد منها أن يأخذ مكان الأسياد ويصبح منهم عندما يجد الوقت مناسباً لعودته، وهو يحاول أن يخيف أسياده لذلك نجد جلاد السيد يسقط القانون الذي وضعه في بداية المسرحية فنجده يقول عندما يطلب منه السيد أن يتبعه.

السيد: اتبعني
وستعرف كيف سأخمد
هذي النيران
'يخرج السيد' يبقى الجلاد،
الجلاد: أتبعه؟
أنا أتبعه
اليوم ستشتعل النيران
وليسقط هامش ذيل الحاشية الأولى
من قانون الجلادين،
التابع للحاشية الأولى،
من قانون الأوغاد[1]

---

(1) آدابا: 86.

إن تخلي الجلاد عن سيده هو بسبب ما أفرزته الثورة من تحولات ووجهات نظر، ويمكن أن نعد تخلي الجلاد عن سيده إحدى الضربات الموجهة من قبل الثورة إلى الحكام الطواغيت لذلك نجد من يحاول الخلاص بنفسه عندما فشل في أقناع سيده بترك المنبوذين ولذلك نراه يصف القانون الذي وضعه بقانون الأوغاد بعدما كان يكرر في الفصل الأول كلمة مولاي عندما يتحدث إلى سيده.

وعندما يتحدث مع السيد في الفصل الثالث نجد السيد يبدأ بتهديده إن لم يكف عن الكلام.

الجلاد: أفهم؟
أفهمُ ماذا؟
هل قدر لي أن أفهم،
إلا وقع السيف الغائر في الأجساد؟
وتعطش سوطٍ،
ينقع في برك الدم؟
هل قدر لي أن أفهم،
الا قهقة الأسياد
السيد: ولهذا،
كنت مع الأشرافْ
'يهدده'
هل ترغبُ أن يسلم رأسك،
للسيافْ
الجلاد: ولماذا..
ما دام الأمر كذلك.. فلنصمت[1]

---

(1) آدابا: 83.

عندما كانت تتحدث المجموعة عن ظلم الأسياد ربما هناك من يظن أن هؤلاء أناس كاذبون ولذلك إضافة إلى ما أخبرتنا به المجموعة عن ظلم الطبقة الحاكمة للشعب، نجد هذه الطبقة نفسها تتحدث على ظلمها وكيف كانت تعامل الناس فأصبحت هذه ورقة أدانة جديدة للطبقة الحاكمة وبينت جرائمهم وآثامهم بحق الذين رضوا بهم حكاماً، حيث استطاع المؤلف هنا أن يقدم إدارة جيدة لحبكة المسرحية و"تحقق المغزى الذي ينطوي عليه موضوع المسرحية"[1] بان هذه الطبقة الحاكمة طبقة ظالمة لابد من أن تتم محاسبتها، فأصبحت تجليات الشخصية واضحة الأبعاد فازداد الكره لهذه الطبقة الحاكمة، التي حاولت الاحتفاظ بكرامتها لآخر وقت ممكن فنجد الكاهن عندما يلتقي بالمجموعة اللقاء الأخير كيف يتحدث معهم.

الكاهن: عدتم
عدتم لمنازلكم
عادت أسراب الغربان
لخرائبها..
صدق الكاهن.. صدق الكاهن
ليس لكم،
غير الأطلال مكان[2]

إن رؤية الكاهن لأفراد المجموعة أصابته بالحيرة فهل عادت لأن آدابا قد انتهى دوره وبنهايته ستنتهي الثورة، أم أنها اعتادت على الأطلال ولا تجد نفسها إلا بينها، أم عادت لتقضي عليه لأنه قد حكم على آدابا سابقاً بالموت فنجده يكرر المفردات "عدتم – عدتم – عادت" "صدق الكاهن – صدق الكاهن" فهو فرح لأنه ظن أن الثورة قد انتهت، وكل شيء سيعود على ما كان عليه، لكن عندما تواجه المجموعة بنهايته ينهار ويرتبك ويرفض هذا

(1) المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها: ملتون ماركس، ترجمة: مؤيد مندور، 294.
(2) آدابا: 96-97.

الأمر لأنه شخصية ذات سلطة دينية واسعة قادرة على أن تفعل أي شيء وكل شيء ومتى ما تشاء ولم يعد الكاهن متمكناً من خداع العامة، فقد ظهرت حقيقته بأنه دجال محتال لكنه صدق الكذبة التي وضعها لنفسه فنجده يقول للمجموعة.

"يلتفون حوله"
الكاهن: أبداً.. أبداً
وتعاويذي؟
مقدم المجموعة: طارتْ
وانقلبت طاسات السحر عليك،
الكاهن: "مضطرباً وبخوري؟
الآخر: ما عادت تتصاعد ما بين يديك
الكاهن: ودعائي
الآخر: لن يعبر، جدران معابدك الصماء
الكاهن: وإرادة المتي؟
الآخر: سقطتْ
بين تمائمك الصفراء[1]

تتضح هنا معالجة المؤلف للموضوع إذ اسقط الكاهن أوراقه واحدة تلو الأخرى ولكن زيفه وألاعيبه كانت واضحة لأفراد المجموعة، فعالج المؤلف مشكلة المتسترين بالدين والسياسة، وما يحيط بهما من استغلال وشعوذة فحرك قضايا معاصرة عبر الأسطورة التي أصبحت "الصوت الذي يتحدث به العصر إلى ذاته"[2] فأصبح الظلم مداناً بكل زمان ومكان تحت أي غطاء هناك من سيكشف الألاعيب، وكذلك أسقط المؤلف عبر الأسطورة إرادة

(1) ادابا: 98.

(2) الأسطورة والأدب: وليم رانير، ترجمة: صبار سعدون السعدون، 161.

الآلهة فأصبح الإنسان هو من يتحكم بنفسه وليس الأقنعة المقدسة وجميع إرادة السلطة سقطت أمام حقيقة الموت.

استفادت المسرحية من البعد الأسطوري لشخصية آدابا محاولة توظيفها في إطار معاصر فالشعب المضطهد الخاضع للظلم سنوات طويلة استطاع أن يتخلص من هذا الظلم ويحقق إرادته عندما وجد الشخصية القيادية القادرة على الارتقاء به إلى واقع جديد يخلصه مما هو فيه.

إن المسرحية بمرجعيتها الأسطورية تكشف القناع عن الصراع القائم والدائم بين الشعوب والقوى المتسلطة عليها بحجة الدين تارة والقيادة مرة أخرى. وقد ظهرت صورة الملوك والقادة الأسطوريين ورجال الدين في هذه المسرحية ذات البعد الأسطوري بصورة متسلطين على رؤوس الشعب.

المبحث الثالث

العامة

حوى مسرح معد الجبوري على شخصيات لا تنتمي إلى طبقات عليا بل كانت من أناس عاديين ليسوا من الطبقات العليا وإنما من عامة الشعب، وهذه الشخصيات العامة التي ظهرت قد أوكل الظلم بهم فأخذ من أجسادهم وأرواحهم، لكنهم حاولوا مقارعة هذا الظلم بعدما كانوا يندبون حظهم وأدخلت هذه الشخصيات إلى الأسطورة "لايصال حالة جديدة وهذا الجو يمتلك عادة في ذهن القارئ أو المشاهد شيئاً من الحتمية التي تملؤه ايماناً بأن ما يحدث هو حقيقي وكان قد حدث في زمان"[1] ما ولذلك ادخلها المؤلف لأن المتلقي يستقبل الأسطورة على أنها أحداث قد جرت أو يمكن أن تجري ولذلك نجد أن الشخصيات كانت مستسلمة وخاضعة ولكنها تغيرت وتحررت وصراع الطبقات الذي جاء في المسرحية له أثر في كل الآداب القديمة والعالمية، وشكوى المجموعة له مرجعية في الأدب البابلي القديم حيث ان هناك حواراً يجري بين (معذب وصديقه) يقول فيه:

"**المعذب: فكرك، يا صديقي، منبع لا يدرك عمقه، إنه البحر المتلاطم الذي لا ينضب، ودعني أسالك، فأصغ إلى ما أقول وتدبر كلماتي: لقد خذلني التوفيق، وذهبت عني الراحة والطمأنينة ووهنت قواي، وفقدت النعيم والخير، وأظلم وجهي من كثرة بكائي وشكاتي تضاءلت غلال حقلي فكيف سأنال السعادة**"[2] فهذه المعاناة قديمة وموجودة منذ بدأ الكون ووظفها الشاعر في المسرحية فيقول الآخر (2) الذي عانى من ظلم الآلهة.

الآخر (2): متى؟

فها أنا، تأكلت روحي مع التراب،

---

(1) حوار مع معد الجبوري أجرى الحوار عبدالله مالك القاسمي، صحيفة الأخبار التونسية، تونس، 1987، 14.

(2) مقدمة في أدب العراق القديم: طه باقر، 152.

أينعت مع الحقول

ولم أزل أدوُر مثل الثورِ،

دورة الزمان

دورة الفصول

أنا رفيقُ الأرضِ،

منذُ قال أنو:

كن من العبيدْ

أنهض في الفجرِ

أروي بدمي الأرضَ،

وأنثر البذورَ، أملأ القفار

وفي المساء أجمع الثمار

أمنحها لسيدي أنو

ثم أعود متعباً.. وحيدْ"[1]

ويعود سبب المعاناة في الماضي البعيد والحاضر إلى ظلم السلطة، التي ليس لها ارتباط مع القيم سوى جمع الأموال على حسب الآخرين، وفي مشهد مسرحية آدابا نجد الارتباط بالأرض، فالآخر (2) يضحي بكل ما لديه من أجلها، إن المؤلف الذي يجعل من الأسطورة مرجعية له كما يقول فريزر يسعى إلى أن يساعد المجتمع في التخلص من بلاياه ونقاط ضعفه التي مصدرها العدو المعمر الجبار الذي يقيم في برج قوي وهو يحاول دائماً أن يغري البطل عن المصلحة والجمال فصراع العقل والإيمان والعلم والدين صراع لن ينتهي وتكون الهزيمة من نصيب ممثل التقليد[2]، والمسرحية هي جزء من الحياة أو هي الحياة بكل ما فيها تمثل على خشبة المسرح والمؤلف له الحق في توظيف الأسطورة من أجل خدمة البشرية، ولذلك فإن

---

(1) آدابا: 24-25.

(2) ينظر: الأسطورة والرمز، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، 224.

المهمة الموجهة إلى المؤلف هي كيف يستفيد من الأسطورة لصالح مشكلات العصر الحديث برؤية جديدة. والمجموعة مستعدة لأن تفعل أي شيء في سبيل الأرض والآلهة دون كسل لأن "علاقة الإنسان العراقي القديم بالآلهة وثيقة الصلة فقد اعتقد السومريون الأوائل.. أن الإنسان خلق من أجل أن يكون خادماً أميناً للآلهة، يوفر لها الطعام والشراب ويدفع لها الجزية لتحميه ومزروعاته وحيواناته من شرها وأن مصيره مجهول، وكان المستقبل بالنسبة له عالماً محملاً بالمخاطر والآلهة هي الوحيدة التي تعرف ذلك"[1] وقد أخذ المؤلف هذه العلاقة ووظفها في نص المسرحية واستطاع أن يمزج ما بين نص الأسطورة والواقع الموجود فنجد شخصية الأخر (2) يعيش في حالة صراع وتأزم بين رغبة الآلهة وحبه للأرض التي لم يجنِ منها شيئاً فهو يعيش صراع تناقضات الحياة والقهر الاقطاعي، ولكن هذه العلاقة القوية لم تستمر فقد بدأت تنهار شيئاً فشيئاً، وكان هذا الصراع من احدى الصراعات التي جرت في المسرحية، ولم يركز الجبوري عليه إنما عرضه بصورة متأزمة وجعل الجمهور هو الحكم فهذا الفلاح البسيط الذي يسقي الأرض بدمه أصبح جزاؤه أن يحرم من ثماره ومحصوله، إن المؤلف أراد أن يذكر مساوئ هذا الحكم من دون أن يستغرق فيه لأن المسرحية بذلك ستفقد جوهرها ولذلك فهو يقوم بتهيئة "المشاهد بمهارة للأحداث الحاسمة فيما بعد في المسرحية.. ولا يمكن أن يتأثر المشاهدون تأثيراً قوياً بأشياء لم توضح لهم وستذهب الأزمة سدى إلا إذا كانوا مهيئين لها"[2] ولذلك فان الحوارات البسيطة التي تجري بين أفراد المجموعة ستساعد على إشعال فتيل الثورة ونجد هذه الحوارات هي تحضير للموضوع الأساسي في المسرحية، والمؤلف عبر بشخصياته إلى ما هو أسطوري وميثولوجي، وتتحدث شخصية الأخر (2) عما تعانيه أمام المجموعة التي بدورها لا تملك شيئاً سوى التأسف من دون أن تفعل شيئاً علمياً ملموساً.

مقدم المجموعة: "بسخرية" أنو سيدنا،

---

(1) تاريخ المسرح: فائق محمد علي، 15-16.

(2) صناعة المسرحية: 65.

فلنذعن لإرادته
الآخر: يسحقنا، يشرب من دمنا
الآخر: يقذفنا في أقصى زاوية في الدنيا
الآخر: من يملك أن يتكلم شيئاً في حضرته
الآخر (2): هذي نهاية المطافِ،
هذه خُلاصة الأسفار
فليس تحت الشمس من جديد
فلينعموا،
وليحمل العبء عن الآلهة العبيدْ
وها أنا أنشد للفناء[1]

نجد في هذا المشهد كيف أن الواقع يعكس بظلاله على الأدب ليس فقط المسرحي بل جميع الأشكال وتدور الدراما في اندفاعات الإنسان الأساسية نحو المجد والغنى والقوة.. والدولة وهي تسير من النظام إلى الفوضى ثم تعود ثانية إلى النظام والجريمة والطغيان والحروب والثورة.. هذه الموضوعات كلها مضى عليها وقت طويل وهي تعيش مع البشرية[2] والمجموعة تجد نفسها خادمة لهذه الآلهة التي خلقتها أساساً للخدمة، وكل شيء ممنوع ولا يجوز أن يصدر منهم أي اعتراض، فالنعيم هو من نصيب الآلهة والشدة والتعب من نصيب العبيد.

في المسرحية عندما يشكو أحد أفراد المجموعة من الظلم الذي لحق به نجد المجموعة تحتار في أمرها وتجيبه بشكوى أمر، وفي نص (المعذب وصديقه) عندما يشتكي المعذب لصديقه نرى صديقه يردعه أن يفعل شيئاً ويحاول أن يثنيه عن التغيير الذي يطمع إليه لأنها

(1) آدابا: 25.
(2) صناعة المسرحية: 95.

أقدار فرضت على البشر، والمؤلف حاول أن يغير في الأسطورة بما يتماشى مع متطلبات العصر فهو لم يلتزم بنص الأسطورة الأصلي الذي ورد فيه.

"الصديق: يا صديقي العارف المستقيم أرى أن أفكارك قد أهوجت وفسدت ونبذت الاستقامة، وصرت تفكر في خطط إلهك وطرقه بل أنك في سرك صرت لا تقبل أقدار الآلهة المقدسة أن خطط الآلهة المحكمة مثل أعماق السماء لا يدرك كنهها"[1] ففي الأدب القديم كان القبول بالظلم أمراً طبيعياً لأنه صادر عن الآلهة المقدسة، ولكن كان هناك من يعترض ويرفض هذا الظلم بحجة أنه قدر من الآلهة.

لقد أخذ المؤلف من الأسطورة اطارها لأن كاتب المسرحية كما يقول أرسطو "يجب أن يكون شاعراً خالقاً يبتكر القصص والعقد لا أن يكون ناظماً، كما أنه شاعر بفضل ما وهب من قدرة على المحاكاة وهو إنما يحاكي أعمالاً، وليس ينقص من شاعريته أن ينتزع موضوعه من الواقع"[2] والمؤلف جعل المجموعة في حالة خوف من السلطة كما جاء في الأدب إلى أن جاء بآدابا ليواجه الآلهة ويتحمل مصيره، وبذلك تخلصت المجموعة من خوفها والعقاب الذي سينزل بها من السلطة العليا، وتمكنت من احراز التقدم بفضل تضحية آدابا الذي أصبح البطل القومي للمجموعة إذ ضحى بنفسه من أجل البشرية وتحمل عقابه مثلما فعل برومنيوس الذي ضحى بنفسه من أجل المعرفة إلى الناس وكان مصيره بأن شد في أعلى جبل ووكل إلى النسر أن ينهش كبده كل يوم، لقد تحمل مصيره بسبب حبه للبشر فضحى بنفسه من أجلهم[3] وكذلك فعل آدابا في المسرحية إذ جعل المؤلف أسطورة آدابا رمزاً لمضمون عصري برؤية فنية معاصرة بسبب الظروف التي مرت بها الأمة العربية التي كانت ظروفاً قاهرة وصعبة لها تأثير مباشر في الكتّاب الذين أدركوا بدقة حركة التاريخ العربي وحركة السياسية العربية فتوجهوا إلى موازاة هذا الواقع وتوجيه الخطاب إليه[4]، لذلك نجد

---

(1) مقدمة في أدب العراق القديم: 153.

(2) كتاب الشعر: 44.

(3) ينظر: تمرد بروميثيوس وصيرورة العدالة: اندريه بونار، ترجمة: سهيل أبو فخر، الآداب العالمية، ع137، شتاء 2009، سنة 34.

(4) ينظر: مضمرات النص والخطاب: سليمان حسين، 76.

أن المجموعة انبعثت من صميم المجتمع والشخصيات العامة التي ظهرت في المسرحية لم تكن في البداية قابلة للتغير إذ بقيت على حالها جامدة إلى أن تدخل آدابا، فأصبح لابد من حدوث تغيير في المجموعة لأن "التغير قانون الوجود وأن الاستقرار موت وعدم"[1] والمجموعة كانت في حالة شبه موت أي في حالة احتضار فهي تنتظر الموت للتخلص من أوجاعهم فنجدهم ينشدون في بداية المسرحية.

المجموعة: الكلُ باطلٌ وقبض ريح
متى يدق بابي الموت، وأستريح[2]

العبارة التي ترددها المجموعة هي حكمة من العهد القديم، وهي تناص في المسرحية وقد وظفها المؤلف لينقل المتلقي إلى أجواء الماضي.

والمجموعة قد استسلمت لوضعها، وأصبحت مقتنعة أن هذا المصير الذي قد فرض عليها من الآلهة ويجب عليها أن تتقبله بغض النظر عن كل شيء، ولا يمتلك أي فرد من المجموعة أن يكون خارج هذا الإطار "فالفرد الواحد مهما بلغ من قوة وذكاء، لا يستطيع التأثير في هذا العقل الجمعي"[3] فالمجموعة أصبح لديها الإطار نفسه ولا تستطيع التخلص منه مرتبطة فيما بينها ولا يخرج أحد عن هذا النطاق وهذا يعود إلى التنشئة التي تلعب دوراً كبيراً في "تلقين الفرد قيماً ومقاييس ومفاهيم مجتمعه الذي يعيش فيه بحيث يصبح متدرباً على إشغال مجموعة أدوار تحد نمط سلوكه اليومي"[4] فنجد المجموعة تقول:

---

(1) أصول علم الاجتماع: مصطفى الخشاب وآخرون: 256.

(2) آدابا: 24.

(3) معجم علم الاجتماع: دينكن ميشيل، ترجمة: احسان محمد الحسن، 65.

(4) م.ن: 328.

المجموعة: يا إنسان الأكواخ المنطفئة
يا انسان الأقفاصِ الصدئة
لا حيٌّ أنتَ.. ولا ميتْ
وسواءُ
غنيتَ
بكيتْ
أخفيت الوجهَ
تعريتْ
لا فرقَ، فلن تُعطى
أكثر مما أعطيتْ[1]

الشخصيات متفقة على أنها لن تستطيع أن تفعل شيئاً تجاه الظلم الذي يسودها فعبر ما تقوله هي تدين السلطة التي لا تكف عن الظلم إذن هي إدانة لذلك النظام وكشف الظلم الاجتماعي وبالتالي دعوة غير مباشرة لإزالته[2] وهذه المجموعة لم يعط لها حق، ولن تأخذ حقها المسلوب عبر شكواها فهي تدرك أن الظلم قد اخذ منها الشيء الكثير ولكنها بانتظار البطل الذي سيضحي بنفسه من اجل أن تصمد هذه المجموعة أمام الطواغيت وتجاربهم فهم بانتظار بطل أسطوري يحاكي أو كان يحاكي أفعال إله أو إبن إله أو شبه إله قد مهد الطريق لبطل إنساني مهما أضيفت إليه من خوارق[3] فهذا البطل الأسطوري مهد لظهور أبطال آخرين تمكنوا من خوض الصراع الذي كان بمستويات عدة إذ إن آدابا كما تذكر الأسطورة كان إبناً لإله الحكمة أيا، الذي خلقه ليحكم بين البشر[4] وآدابا البطل

(1) آدابا: 22.

(2) معالم جديدة في أدبنا المعاصر كتابات نقدية في الشعر والقصة والرواية: فاضل ثامر: 10.

(3) الفولكلور والميثولوجيا: عبد الحميد يونس، مجلة عالم الفكر الكويتية، مج3، ع1، ابريل 1972، 45.

(4) معجم الأساطير: 1/ 26.

الأسطوري واجه الآلهة وفسح المجال للشخصيات الأخرى بان تقاتل من هم بنفس مستوها أي صراع البشر فيما بينهم من دون تدخل من الآلهة التي لم تستجب لهم وتسمع شكواهم فتراهم يسخرون منها، وآدابا الذي تخلى عن نصفه الإلهي وضحى بالخلود من أجل العامة فكان صوتهم والمعبر عنهم، والمجموعة بدأت تنتبه إلى واقعها وما تعانيه من الآلهة.

مقدم المجموعة: "بسخرية وألم"
وأجابك أنليلْ
الآخر: وتألم مما تلقاه
الآخر: وتأسف ايضاً
الآخر: ويقالُ بكى حتى ابيضت عيناه
الآخر (1): لم اكنْ أعرفُ،
ما قيمة أن ترد شكوايَ،
وما قيمة أن تضيع صرختي
وها أنا،
كما ترون
المرضُ الخبيثُ، كالرداء
يلبسُ جثتي
وها أنا
أنشدُ للفناء[1]

فالمجموعة ترى أنها تقدم كل شيء من أجل أرضاء الآلهة وتقدم نفسها وما تملك قرابين لها ولكنها تُصدَم بالواقع المرير، عندما تجد الآلهة لا تستجيب للضعفاء بل تزيد

(1) آدابا: 23-24.

الأقوياء قوة كي يظلموا الناس، ولهذا بدأ النـاس يـرون التنـاقض في هـذه الـسلطة والمؤلـف رجع بنا إلى الأدب القديم فأوجاع الماضي والحاضر واحدة:

المعذب: كثيرون هم الذين يلتزمون بعبادة الآلهة ولكنهم ساروا في طريق الفلاح، في حين أن العابدين الأتقياء فقراء معدمون، وأنا في أيام شبابي كنت أسير وفق إرادة الهي، في التضرع والصلوات ولكني كنت أنوء بالنير في (أعمال السخرة) لا نفع منه. لقد كتب علي الفقر بدل الغنى فالمعتمد خير مني والبليد سبقني، وعلا شأن اللئيم، أما أنا فقد نزلت إلى أحط درك[1] فلم يعد الشخص البسيط غافلاً عما يدور في مجتمعـه وأن الفـروق الطبقيـة جعلت اللئيم يسود، ومن كان صادقاً في حياته لم يتلقَ سوى مزيد من الألم والمعانـاة والمـرارة، فأصبحت الحقـوق ضـائعة، وعنـدما يفـشل الإنـسان في أن يجعـل مـن هـم بمواقـع الـسلطة مستجيبين له، يلجأ إلى خيارات أخرى فكل شيء متاح له وكل تصرف يصدر عـن المجموعـة هو حق طبيعي ضد من ظلمهـم وأذاقهـم الـذل والهـوان سـواء كـان بـصورة مباشـرة أم لا، والآخر (1) عنـدما تحـدث عـن آلامـه شـبه المـرض كـالرداء الملتـصق بالجـسد ولا يفارقـه، وشعرت المجموعة بالخيبة عندما لم تستجب لهم الآلهة، لأنهـا قـد عزلـت نفـسها عـن الفقـراء والمنبوذين، لقد كان الحوار الذي يدور بين المجموعة هو سخرية منها ومن القدر الذي فرضـته على البشر دون ذنب جرى منهم ولذلك رفض الناس هذا الظلـم ورفضوا قرار الآلهـة ونجـد في الأسطورة أنه عندما يستشري الفساد ترفض الناس تلك القرارات وتسقط القدسـية عنهـا، وهي ترفض تلك القرارات بشدة.

المعذب: لن أنصاع لأوامر الآلهة، وسوف أدوس بقدمي على شعائرها[2] وهـذا تحـدٍ للسلطة التي أهملت شعوبها وانجرت وراء ملذتها وفي المسرحية أيضاً استطاع المؤلف إسـقاط أقنعة تلك السلطة أمام المجموعة التي رفضت كذبها وخداعها وبذلك اسـتطاعت المجموعـة أن تقضي على الظلم المتمثل بالسيد والجلاد ممثلي الآلهة. لقد أتسمت الحوارات التي جـرت بـين

(1) مقدمة في تاريخ العراق القديم: 152-153.

(2) مقدمة في أدب العراق القديم: 153.

المجموعة بالعبارات القصيرة ولكنها كانت تحمل معنى، فالآلهة لم تستجب لهم بل استجابت للطغاة.

المجموعة: وعلى أجنحة الريح
يُقبلُ أنليل
حيث دعاء المنبوذين عويل
ودعاء الكاهن تسبيح[1]

فأصبحت المجموعة تشعر بالاغتراب والقلق والتوتر نتيجة الاستلاب، ونجد في حديث المجموعة الأفكار التي ترسخت في أذهانها عن هذه السلطة العقيمة، فظهر عمق المأساة التي عاشتها وتعيشها البشرية دون ذنب منهم فعليها أن تتحمل أخطاء لم ترتكبها هي بل قدرت عليها، وقد استفاد الشاعر من الأسطورة ووظفها توظيفاً معاصراً إذ إن الظلم نفسه في الماضي والحاضر.

تظهر هنا قوة إرادة أفراد المجموعة الذين يتوجب عليهم أن يرفضوا الظلم الواقع عليهم ويغيروا المسار الخطأ، ويصححوا المفاهيم لدى الناس من أجل تخطي الصعاب والمؤلف يحاول ابراز موضوعات ما زالت موجودة ويلبسها زي الأسطورة وفي هذا المشهد يعالج موضوعات قديمة ولكنها متجددة، ولهذا فالدراما استفادت من هذه الأجواء ووظفتها في أعمالها، أن ما تذكره المجموعة هو إن الظلم قد ازداد فلابد من أن ينتهي هذا النظام القديم ويحل محله المساواة والعدل، وفي بداية المسرحية نجد المجموعة كلها تتحدث بلسان واحد فتقول:

المجموعة: منذ طلعنا من رَحِم الأرض
وركعنا بين يدي أنليلْ

---

(1) آدابا: 48.

ضاق بأوجهنا دربُ الرفض
وسقطنا جيلاً يندبُ جيل
نقعد خلف ركام الأسوار
نلعق بُالجرح غبار الجرح
ونلملـم أثواب الأسفار
نعصر ما يترسب من ملح
لا نملك غير الجذر المقطوع
لا نملك غير الدهشة والصمت
نولد، ننمو في أحضان الجوع
وننفر من الموت إلى الموت[1]

إن هذا الصوت في المشهد هو صوت شعب وصراخ عـصر طلـع مـن الـرحم ليجـد نفسه يركع بين يدي الظلم فنجد المجموعة تقول "وسقطنا جيلاً ينـدبُ جيـل" أي أن مـا يحـدث لهم ليس ذنبهم بل هو ذنب من سبقهم وجرهم إلى هذا الواقع المرير دون ذنب فهـم يحملـون الجيل السابق سبب معاناتهم وانكسارهم ونفيهم وجـوعهم، وكـذلك تكمـيم الأفـواه فهـم يرون الظلم بعينهم ولكنهم لا يفعلون شيئاً حياله لأن الموت قد كتب علـيهم وهـم بالحقيقـة أموات فمن يرضَ بالظلم يعتريه ولا ينتفض عليـه فهـو ميـت، لقـد وضـح المؤلـف في هـذا المشهد تمزق جيل يعاني من الاستلاب والـضعف والمؤلـف يعكـس اطـار مجتمـع عـانى مـن الهزائم والخداع على أيدي الحكام الـذين وعـدوا النـاس خـيراً ولكـن الأيـام أظهـرت أمـراً مغايراً، فهم يدينون السلطة أيضاً لأنها لم تفِ بوعودها وجعلت هذا الشعب يعيش حالة مـن الحزن والاغتراب.

---

[1] آدابا: 20.

الآخر: نحن الفقراء

الآخر: نحن الغرباء

الآخر: نحن المنبوذون

الآخر: نحن المنفيون

مقدم المجموعة: الأرض المجدية العاقر

الآخر: رويناها

مقدم المجموعة: ودموع الأرض المجبولة بالدم

الآخر: عانقناها

مقدم المجموعة: وجراحُ الأرض المحفورة في أذرعنا

الآخر: أخفيناها

مقدم المجموعة: ومعابد آلهةِ الحكمة فوق الأرض

الآخر: شيدناها[1]

فأصبح كل شخص في المجموعة يعيش حالة المغترب الذي يشعر بالضعف والعجز إزاء المواقف المصيرية في حياته، والذي يشعر بأن القيم السائدة غير ذات معنى بالنسبة له وهو الغريب عن جماعته الاجتماعية وتنظيمات الحياة[2] فقد أصبحت المجموعة بحالة من العجز نتيجة الضغط الدائم من السلطة التي بالمقابل تسخر منه، فأصبح يعيش بحالة من الحيرة والدهشة، على الرغم من انتمائه القوي للأرض، فهو قد وهب روحه ودمه لها، فهو يحاول أن يتخلص من الألم لكن ما يصدر عن هذه الآلهة والسلطة تجعله يعيش مجبراً تحت واقع مرير فلم يعد يجد أمامه سوى البكاء المرير لواقعه الذي يعيشه ونجد هذه الشخصيات عندما تتحدث، هي تتحدث بصيغة الجمع أي أن جميع أفراد المجموعة يعيشون الألم والظروف نفسها ولذلك نجد الحوار على الرغم من تنوع الشخصيات التي تتحدث إلا أنها

---

(1) آدابا: 21.

(2) مدخل إلى علم الاجتماع: سناء الخولي، 149.

تحمل الطابع نفسه فالجميع يتحدثون بلسان واحد وكذلك المؤلف تقصد أن يترك الشخصيات دون أسماء محددة كي لا يقيدها فالآخر يمكن أن يكون أي شخص وفي أي زمان.

إن ملامح تطور هذه الشخصيات يكمن في أنها بدأت تريد أن تجد حلاً لمشاكلها فعندما تطرح الأسئلة، فهذا يعني أن الشخصيات بدأت تحاول إذابة الثلج الذي وضعت نفسها فيه، ولم تعد تقوم بعملها بصورة آلية إن طرح الأسئلة هو بداية الرفض للحالة التي يعيشونها فلم يعودوا مثلما كانوا متساوين منفذين لإرادة الآلهة بل أصبحوا يرفضون ذلك الواقع ويفكرون لماذا يستمرون على ما هم عليه.

مقدم المجموعة: فلماذا لا نملك بعض البعض؟
ولماذا لم نجنِ،
سوى ما تخطفه آلهةُ الأرض؟[1]

على الرغم من أن هذه الأسئلة التي طرحها مقدم المجموعة أمام بقية شخصيات المجموعة، هي أسئلة بديهية، ولكنها مهمة في مثل هذه الحالة لأنها ستساعد المجموعة على طرح أسئلة أكثر وستغير من نظرتهم للأمور، فهم الذين يتعبون ويكدحون، فلماذا يكون تعبهم لغيرهم؟ فالمجموعة تزداد فقراً والسادة يزدادون ثراءً وطغياناً، والمجموعة في البدء كانت تعد أمر أن يولد الناس وهم يعانون، إلى مشيئة الآلهة، إلى الأجيال التي سبقتهم ورضت بهذا الوضع، ولكن لم يعد الأمر مقنعاً فعندما اشتد الظلم ولم يستجب أحد لنداءاتهم أدركت أن الأمر متعلق بها وهي التي رضت بالهزيمة. فالمجموعة هي أيضاً مسؤولة عن العجز الذي لحق بالمجتمع. ولذلك بدأت تفكر بالتحرر من خوفها حينما وجدت أنه لم يعد لديها ما تخسره بل هي في حاجة إلى رفض هذا الواقع المرير والتخلص منه والبدء بواقع جديد.

---

(1) آدابا: 22.

ونجد على سبيل المثال شخصية الآخر (3) تعاني من الظلم على الرغم من أن هذه الشخصية تصف نفسها بالبطولة، لكنها تحولت إلى شخصية منهزمة تعرض للبيع وتصبح من العبيد بعد أن كانت من الأبطال، إن أحساساً كهذا لابد أن يفجر في دواخل الشخصية صراعاً حاداً إذا ما توفر للشخصية، وعي داخلي يؤهلها للقيام بمهام عظيمة هذا الصراع قد يتمركز داخل الذات فيعمق الإحساس بالغبن والضياع عندئذ تبقى الشخصية تجر أزماتها وتدور حولها حتى تسقطها أو تنتصر على مسبباتها وقد يطفو هذا الصراع على السطح ولابد في مثل هذه الحال أن تقترن الأزمة بفعل يترجم اتجاهها أو شدتها[1] ولذلك فإن إحساسها بالظلم الذي لحق بها، سيجعلها تقبل بالثورة بعد أن تحدثت للمجموعة عن ما عانته وأحسته من مرارة.

الآخر (3): تشهدُ طعنات السكاكين التي
تيبست في جسدي
تشهدُ لي يدي
أني لم أقعد عن الحربِ،
ولم أهرب من الميدان
أني كنت فارساً،
تخجل أن تنكره الفرسان،
وهي في الربى ،
تزحفُ كالطوفان
صمتٌ تشهُد بعدي،
بُرك الدماءِ في الميدانْ
تشهد بعدي،
جثثُ الجند التي ضاقت بها القفار

(1) الشخصية في الرواية العراقية (1958-1980) دراسة فنية: مصطفى ساجد مصطفى، (أطروحة دكتوراه)، 235-236.

أن جزائي،
كان أن أقذف في السجنِ،
وأن أسقط كالجدار"[1]

لقد عرضت لنا هذه الشخصية نفسها بعدما ذاقت مرارة الظلم، واستخدمت هذه الشخصية أسلوب الاسترجاع أو ما يسمى بالارتجاع وهو "استطراد يعود إلى ذكر الأحداث الماضية بقصد توضيح ملابسات موقف ما"[2] والمؤلف لم يجعل الشخصية تتحدث مباشرة من دون أسباب، إنما جعل هناك سبباً لحديثها بسبب عرضها للبيع، وهذه الشخصية التي تحدثت عن شجاعتها في الحروب، ما لبثت أن تحولت إلى شخصية انهزامية مستسلمة، والمؤلف هنا مثل جميع المؤلفين عبر "عن الظلم السياسي والاجتماعي وما يسببانه من ضغوط على الفرد"[3] فالظلم هو الذي حول هذه الشخصية المحاربة إلى أخرى منهزمة ومستسلمة وقد أثرت هذه الضغوط فيها، وقد ساعد حوار الآخر (3) مع المجموعة بالكشف عن أعماق هذه الشخصية وقد جاء هذا الكشف متناسقاً وهو بذلك "يدفع الحبكة مرحلة أو أكثر في تقدمها، أو يلقي المزيد من الأضواء على طبائع الشخصيات"[4] وهذه الشخصية تحدثنا عن نفسها بأنها لم تهرب من الحرب فهي شخصية عنيدة وقوية لكن قد حدث لها انكسار غير منها الشيء الكثير، ولم يذكر المؤلف سبب التغيير متعمدا كي يترك المجال للتأويل حول سبب انهزامها هل انتفض بوجه الطغاة وأصبح مصيره السجن أم أصيب فأقعد أم ماذا حصل لهذا الذي كان يوماً ما فارساً شجاعاً؟

إن الصمت أثناء الحوار ساعد على التعبير أكثر وله أثر في نفس المشاهد إذ إن "الفعل الدرامي الذي يستمر في داخل الصمت له قوة درامية كبيرة"[5] حيث أن الصمت الذي حدث

---

(1) آدابا: 29.
(2) معجم المصطلحات الأدبية: 97.
(3) وجهاً لوجه: ياسين النصير، 77.
(4) فن المسرحية: 482.
(5) صناعة المسرحية: 159.

أثناء حوار الآخر (3) ساعد على فهم معاناة هذه الشخصية، ولم يصبح مجرد حوار طويل ممل.

وهي في الربى
تزحف كالطوفان
"صمت" تشهد بعدي
برك الدماء في الميدان"[1]

والصمت يساعد على تعزيز شدة الموقف، والصمت أثناء الحوار يكون "بمثابة جمل مضمرة قد تعني في السياق دلالة أبلغ مما كانت ملفوظة، فهي ليست صمتاً ينتفي فيه المعنى، إنما هو صوت غائر إلى ما تحت الحوار ينفتح فيه المعنى بتعدد القراءة"[2] وبعد ما ذكره الآخر (3) ما الذي يمكن أن تجيبه المجموعة.

مقدم المجموعة: يقول السجن "يشير إلى الآخرين"
أجيبوه
الآخر: السجن بداخلهِ.. فليسأله..
الآخر: "إلى نفسه" السجن هنا، فليسأله
الآخر: مَنْ مِنّا لم يدمِنْ
خمر السجن الساكن فيه[3]

---

(1) آدابا: 29.

(2) الحوار في الخطاب المسرحي: محمود عبد الوهاب، مجلة الموقف الثقافي، ع10، بغداد، 1997، 15.

(3) آدابا: 29-30.

والحوار ما بين المجموعة فيه نوع من العتب من هو الذي أوصل المجموعة إلى هذه الحال من الذي جعلها تعيش حالة من الصراع والضياع لقد ظهرت في المسرحية أنواع من الصراع سببها الأول هو حب الهيمنة والاستحواذ إذ كان لدينا "الصراع بين الآلهة والبشر حيث تخشى الآلهة من محاولات زعزعتها من أماكنها والتجاوز على أمجادها، وهنالك صراع بين البشر أنفسهم بين الكاهن والسيد من جهة والعبيد من جهة أخرى فضلاً عن صراع آدابا الخاص ومجابهته حتى للعبيد للتخلص من ضعفهم وفرقتهم وتنكشف كل محاور الصراع السابقة لتدور بين الخير والشر وبين القوى المحبة للإنسان والقوى العاملة ضده"[1] فهذه مجمل الصراعات الدائرة بين شخصيات المسرحية أي صراع الخير والشر والاستسلام والانتصار.

لقد حاولت المجموعة الإجابة على سؤال الآخر (3) بأنها غير مسؤولة عما يحدث لقد أضافت المجموعة إلى حوار الآخر (3) أنه هو من وضع نفسه داخل هذا السجن وهو الذي ارتضى لنفسه ما يحصل له، لم يثر بوجه الطغيان لقد آثر الهرب من ميدان المواجهة، والأحرى به أن يواجه نفسه قبل أن يلقي اللوم على الآخرين.

إن جميع أفراد المجموعة لديها ما يؤهلها للقيام بالرفض والمقاومة ولكن المؤلف جعل هذه الشخصيات لا تتحرك إلى أن يظهر آدابا فالمؤلف أراد أن يركز "على البطل الرمز الذي يجسد طموح الثوار في مواجهتهم لكل أشكال الاستلاب والاستغلال والبطل في المسرحية هو الفكر الثوري هو الشعب مجسداً في آدابا"[2] فترى الشخصيات قبل دخول آدابا تكتفي بالبكاء على الأطلال وتتساءل متى يتغير واقعها وهي مستعدة أن ترضى بكل شيء مقابل أن تنعم بالهدوء وكسرة خبز وثوب دافئ وليس لديها أمال أخرى.

مقدم المجموعة: متى نفعل

متى نفعل شيئاً ما

---

(1) انسجام الموروث الحضاري وتطلعات معاصرة، امجد محمد سعيد، مجلة فنون، بغداد، 9/ 12/ 1978، 68.

(2) حوار مع معد الجبوري أجرى الحوار لجمان ياسين، مجلة الف باء، 1986، 52.

صمتُ لو أنني،
رضيتُ أن تعربد الأغلال في يَدَيَّ[1]

فهو يرضى بكل شيء مقابل أن يعيش بهدوء وسلام ولكن بعد أن ظهر لديهم آدابا نجد المجموعة ترفض وتقول:

حين تصل الأغلال
في أعناقِ الضعفاء
فالحكمة في هذا العالم
ألا تتفاهم
الحكمةُ أن تخرج من هذا المنفى
وتقاوم..
وتقاوم[2]

وهذه المجموعة لم تثر لولا أن جاء آدابا فأنقذهم من حالة الضياع، لقد كانت المجموعة تنتظر من يأتي ليخلصها من الظلم حتى الأبطال كانوا بانتظار من يأتي ليضحي بحياته من أجلهم فاندلعت الثورة، وهذا شأن كل الثورات في الماضي والحاضر لا تندلع إلا بعد أن يقدم شخصاً نفسه قرباناً لإشعال فتيل الثورة، فتصبح المنابر تصدع ببطولات هذا الفرد ويتحول إلى بطل قوي وكذلك فعل المؤلف مع آدابا، فالمجموعة بقيت تتفرج على آدابا وهو يقاتل الريح الجنوبية فنجدها في البداية تحاول حثه أن تدفع آدابا إلى المواجهة.

---

(1) آدابا: 34.
(2) آدابا: 94-95.

الجموعة: كسر أجنحة الريح
كسر أجنحة الريح[1]

وعندما تشتد المواجهة ما بين آدابا والريح عند ذلك نجد المجموعة تحاول أن يبقى صامداً.

المجموعة، نتليل: كسِّر أجنحة الريح
نحن معك،
نكسر أجنحة الريح[2]

وهكذا فالمجموعة تحاول أن تتشبث بآدابا لأنه أصبح البطل الأوحد المجسد للثورة فنجاح الثورة منذ البداية اعتمد على آدابا ومواجهته لقوى الظلم فآدابا هو الصوت الوحيد الذي يرعب الآخرين فقد وقف لوحده يحارب الريح ويدفعها عن المعدمين ويكسر أجنحتها مما أرعب الآلهة وأخافها فعقدت لذلك اجتماعاً قررت فيه أمر آدابا الذي خرج عن طاعتها[3] لقد كانت المجموعة متلهفة للقاء آدابا والاستماع إليه ومعرفة الطريقة المثلى للمواجهة ولعل من المهم الالتفات إلى أن المجموعة لم تعد مستسلمة بل غيرت قدرها ولم تعد تساند البطل بعواطفها بل بأفعالها أيضاً فهي تقول لآدابا (نحن معك، نكسر أجنحة الريح) وطرحها للأسئلة كان في بداية الثورة.

آدابا: هل يعرف منكم أحدٌ
كيف يسد طريق السيف،

(1) ادابا: 49.
(2) م.ن: 49.
(3) الرفض والعطاء في مسرحية آدابا: مثري العاني، جريدة الرسالة، 23/ 3/ 1973.

الغائر في لحم القلبْ؟
هل يعرف منكم أحدٌ،
كيف يثور الحمل بوجه الذئب؟
المجموعة: كيف؟
أخبرنا كيف؟[1]

وإن تلهف المجموعة لما سيقوله آدابا وقبولها جعل التغيير سريعاً، ولذلك لو جعل المؤلف إحدى الشخصيات ترفض وأخرى تتردد أو تخاف لأصبح حوار المجموعة أكثر اقناعا مع آدابا فتغير حال المجموعة من الضعف والاستسلام إلى الثورة والرفض، فتغير حديثها مع السيد والجلاد لأن القناعات تغيرت وتبدلت فلم تعد ترضى بقول الكاهن.

الكاهن: أين عبيدُ الدولة،
أين عبيدُ الدولة؟[2]

يرفضون هذه العبادة بأنهم (رجال الرفض الأحرار الثوار) وليسوا المنبوذين الغرباء في نهاية المسرحية أعاد المؤلف الأصوات والكلمات نفسها ولكن بطريقة جديدة وثورية وتدعو إلى التمرد والرفض.

فليتمرّد، في منفاه
إنسانُ الدهشة والغربة
يا وجه الإنسان القابع
أجيالاً في رحم الأرض

---

(1) آدابا: 38.
(2) م.ن: 42.

يا وجه الإنسان الضائع
باسمك يبدأ صوت الرفض
باسمك يا وجه الإنسان
نطلع من أعماق الهوّه
نخلع أثواب الحرمان[1]

لقد كانت قبل أن تثور لا تملك غير الدهشة والصمت ولكنها أصبحت تثور وترفض لقد قررت أن تخرج من رحم الأرض إلى النور والثورة والتغيير، وفي الفصل الأول تلملم أثوابها للرحيل وفي الفصل الأخير تخلع ثوب الحرمان، وكانت المجموعة تنتظر الموت وذلك لشيوع "روح الهزيمة لتتخلص من بؤس الحياة والمشاكل الاجتماعية والاقتصادية"[2] فأصبحت هذه المجموعة تدرك أن ليس الموت هو الذي يريح ولكن الوقوف ضد الظلم والطغيان والعيش بحياة كريمة هو الحل الأمثل وهذا ما أراد المؤلف إيصاله فالشعوب المتأخرة هي نتيجة انهزاماتها الداخلية فمتى ما تخلصت من هذا الانهزام ستعيش حياة أفضل وكذلك تمكنت المجموعة من إسقاط القناع عن المتاجرين بالدين والسياسة.

وابتدأت طريقة الرفض عندما توفرت الظروف الذاتية والموضوعية التي مهدت لاندلاع الثورة، إن المرجعية الأسطورية لمسرحية آدابا نجحت في التعبير عن الصراع الإنساني المعاصر بين الطبقات الحاكمة المستغلة للآخرين والطبقات المسحوقة التي لم تعد مستسلمة بل قررت فرض إرادتها والبدء بحياة جديدة.

وغير خافٍ أن أبطال هذه الثورة هم من عامة الناس ومن طبقاته المسحوقة استطاعوا بفضل تكاتفهم ورفضهم للظلم الخروج على إرادة الآلهة وتغيير واقعهم المر وعدم الاستسلام للقدر المفروض عليهم وهذا هو ما أراد الجبوري إيصاله فالتغيير يجب أن يبدأ من الذات وأن تتوحد الجهود وتتآزر من أجل خلق واقع جديد.

---

(1) آدابا: 92.

(2) حول مسرحية آدابا: خضر جمعة حسن، جريدة الثورة، 25/ 7/ 1972.

إن الثورة لم تنجح إلا بأمرين توافرا فيها هما قائد ذي مواصفات غير عادية نجح بلم شمل الجموع والارتقاء بسيرها، وجموع من عامة الناس ساندت هذا القائد وآزرته فاستطاعت انتزاع حقوقها وهذه هي رسالة المسرحية.

الفصل الثاني

شخصيات تاريخية

- توطئة
- المبحث الأول: شخصيات تاريخية قديمة
- المبحث الثاني: شخصيات تاريخية عربية
- المبحث الثالث: شخصيات مبتكرة

الفصل الثاني

شخصيات تاريخية

توطئة

يعد التاريخ واحداً من أهم المرجعيات التي يلجأ إليها المؤلف في بنية نصه موظفاً إياها في عمله الأدبي مفيداً من تسلسل أحداثها محركا الذاكرة الجمعية للمتلقي، بيد أن النص الأدبي يختلف بالتأكيد عن التاريخ إذ إن هم المؤرخ التوثيق والوصف ونقل الأحداث في حين يذهب التخيل التاريخي إلى/ منطقة التخوم الفاصلة/ الواصلة بين التاريخي والخيالي فينشأ في منطقة حرة ذابت مكوناتها بعضها في بعض وكون تشكيلاً جديداً... فهي نصوص أعيد حبك موادها التاريخية، فامتثلت لشروط الخطاب فانفصلت عن سياقاتها الحقيقية ثم اندرجت في سياقات مجازية[1]. من هنا وجب التفريق بين التاريخ بوصفه عملاً نفعياً يسرد الوقائع والخطاب الأدبي بوصفه خطاباً جمالياً تقدم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية فالرواية التاريخية تتحدد هويتها من "خلال التنازع بين التخيلي والمرجعي"[2].

إن النص الأدبي قد يفيد من الحقائق التاريخية ويوظفها في عمله لكنه لا ينقلها كما هي بل يضفي عليها من خياله لأن الخيال مقدس عند الأديب أما الحقيقة فمجال للانتهاك وهذا الفهم يناقض موقف المؤرخ الذي يرى أن الحقائق مقدسة فيصبح الخيال مجالاً دائماً للانتهاك[3]، لقد حدد واسيني الأعرج كلاً من مجال التاريخ ومجال التخيّل فالتاريخ هو المادة المنجزة التي مر عليها زمن يضمن حدود المسافة التأملية بينه وبين تلك المادة أما المتخيل فهو المادة السردية التي تنشأ من خلال العلاقة الخلاقة مع الحدث وما تعطيه امتدادات كبيرة في الزمان والمكان وتخرجه من الوثوقية الألسنية وإذا كان المتخيل ينشأ من المادة التاريخية فهو لا

---

(1) التخيل التاريخي السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية: عبدالله إبراهيم.

(2) الرواية والتاريخ – دراسات في تخيل المرجعي: محمد القاضي، 23-24.

(3) م.ن: 44.

يعطي قيمة كبيرة للحقيقة التاريخية بل يسطّر ليكون أقرب للإيهام والاحتمال[1]، وعندما عدّ المؤلفون التاريخ مادة لأعمالهم، كانت محاولة لبعث تلك الشخصيات من جديد وجعلها مثالاً يقتدى به، بعدما فشلوا في تجاربهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وكان الالتفات إلى التاريخ للتذكير بالأمجاد والمآثر التي فقدت، ومحاولة لاستنهاض الهمم وشحنها بالاعتزاز والأمل، والمسرح شأنه شأن الفنون الأخرى جعل التاريخ مرجعية له وجعل "التاريخ خلفية لأحداثه، وقد تقدم هذه المسرحية الحوادث التاريخية الحقيقية أثناء سردها وكأنها مجرد مسرحية لسرد تاريخي معروف أو تستغل الخلفية التاريخية لتقدم صراعاً دراميا بين شخصيات تاريخية وخيالية"[2] ولذلك فالمسرح يفرق ما بين التاريخ والمسرحيات التاريخية بأن "المؤرخ لا يتخيل ما يقول، ولا يضيف من عنده أحداثاً في حين يحق للمؤلف والشاعر أن يقول ما يتخيل مستمداً من الواقع عناصر تخيله، وله كذلك أن يملأ فجوات التاريخ أو يؤوله فنياً ليبعث نماذج إنسانية"[3]. وهذا الفرق بين مسرحية تاريخية توظف التاريخ بحسب ما تراه مناسباً للعصر ومسرحية تجسد التاريخ فتنقل الأحداث كما هي وكما حصلت من دون أن تضيف أو تغير شيئاً يلائم الواقع المعاصر وتعد "المسرحية التاريخية السلاح الأقوى والأمضى فهي تتقدم إلى الناس بما يعرفونه من الأحداث التاريخية وبما يعتبرونه النماذج العليا من العزة والشموخ وبما يفتخرون به من الشخصيات التاريخية الفذة"[4] ولذلك إذا أحسن المؤلف توظيف التاريخ سينجح، لكن توظيف التاريخ لا يخلو من المخاطرة فقد تصبح النتائج عكس ما يتوقعه المؤلف حين يفقد دوره الإبداعي وينقل التاريخ كما هو فكأنه يعيد تجسيد أحداث مضت على خشبة المسرح، أما المبدع فهو كما يقول كونديرا "ليس خادماً للمؤرخين لأنه مثل مصباح كشاف يدور حول الوجود الإنساني ويلقي الضوء عليه"[5].

(1) ينظر: مقال الرواية التاريخية أوهام الحقيقة: ضمن المصدر السابق: 18-19.

(2) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 361.

(3) في النقد المسرحي: 904.

(4) مراجعات في المسرح العربي: 20.

(5) الستارة: ميلان كونديرا، ترجمة: معن عاقل: 60.

لقد سعى معد الجبوري إلى الإفادة من الحقائق التاريخية وتوظيفها بنصه المسرحي فاستفاد من المرجعيات التاريخية في شخصياته لإيصال أفكار معاصرة أراد إيصالها للمتلقي.

وعزز هدفه الايصالي والجمالي بالاتكاء على التاريخ واعادة تخييل الاحداث عبر استيحاء شخصيات تاريخية.

المبحث الأول

شخصيات تاريخية قديمة

عمد المؤلف إلى استلهام شخصيات تاريخية وادخلها في نصوص المسرحية، والمؤلف لا يتقيد بكل ما تحمله الشخصية من سمات بل حاول أن يلبس شخصياته لبوساً معاصراً ليستطيع بذلك أن يغير من بعض المعالم الموجودة عبر ادخال تجربته الفنية واظهار جوانب جديدة من ابداع الشاعر، فهو يأخذ التاريخ ويبدأ بسد الفجوات عبر مخيلته ساعياً ليكون "شاعراً خالقاً يبتكر القصص أو العقد لا أن يكون ناظما كما أنه شاعر بفضل ما وهب من قدرة على المحاكاة وهو إنما يحاكي أعمالا وليس ينقص من شاعريته أن ينتزع موضوعه من واقع التاريخ"[1]. فهو يوظف الشخصيات التاريخية المختلفة بمرجعياتها مدافعة وخائبة في عمل واحد لتتصارع وكذلك "الدوافع التي تتصارع دائماً ويعترض بعضها سبيل البعض الآخر لدى الغير بحيث تتشتت ولا يمكن الجمع بينها نجدها تجتمع عند الشاعر بحيث تنشأ عنها حالة توازن وثبات"[2]. فهو يجمع بين هذه الشخصيات ويترك الحكم للمتلقي فوظيفة المؤلف تكون "أن ينبه على المشكلة لا أن يقدم حلاً، لأن الحلول تختلف وتتغير في حين لا تتغير المشكلات، وغاية المسرح أن ينبه الحس، لا أن يخدره، وأن يرغمه لا أن يرضيه، وأن يرفع درجة الوعي والتوتر كي يدفع إلى التفكير، ويقود إلى الوعي، ويدفع إلى الفعل"[3]. فهو عندما يعرض لنا في مسرحية شموكين سبب سقوطه يعرض جوانب أخرى أغفلها التاريخ أو تخطاها، وهي مسألة الخيانة داخل القصر وكذلك يعرض دواخل هذه الشخصية ورغباته الانفصالية، فهو يأخذ الشخصية اطاراً لعمله ويعرض ما يراه مناسباً للعصر، وفي أحيان كثيرة يريد ايصال رسالة عن أحداث معاصرة مغلفاً اياها بلبوس تاريخي، فالأحداث في

---

(1) فن الشعر: ارسطو طاليس، ترجمة: إحسان عباس، 46.

(2) مبادئ النقد الأدبي: أ. ارتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، 113.

(3) مفهوم المسرح وتاريخه: أحمد زياد محبك، المعرفة، ع546، آذار، 2009، 235.

المسرحية لها مرجعية تاريخية وأحداث حقيقية، فالخلاف في مسرحية شموكين حدث بعدما كانت الأوضاع هادئة بين الشقيقين اشور بانيبال وشمش-شم-أوكن فقد حدد أسرحدون قبل وفاته أمر ولاية العهد فكان (شمش-شم-أوكن) ملكاً على بابل وأخيه بانيبال على اشور وقد بقيت الأمور هادئة بينهما طوال ستة عشر عاماً، ولكن كثرة الحروب وانشغال أخيه في عدة جهات أثارت أطماعه، وكذلك فإن الموظفين في القصر كانوا لا ينفذون الأوامر المهمة إلا التي تصدر عن اشور بانيبال، وفي بادئ الأمر نبه (شمش-شم-أوكن) أخاه إلى مؤامرة تدور حوله وأرسل إليه خطاباً يعلمه بذلك ولم تمض مدة طويلة حتى أنجر (شمش-شم-أوكن) إلى المؤامرة بنفسه.. وقد بدأ الصدام الفعلي عام 652 ق.م عندما قام الجيش العيلامي بالتحرك ضد شمالي بلاد بابل في حين هاجم (شمش-شم-أوكن) المدن الاشورية الكبيرة التي تحميها الحاميات الاشورية، فحاصر بانيبال مدينة بابل وقد فشلت جميع المحاولات لفك الحصار عن (شمش-شم-أوكن) وقد مات في حريق قصره وربما مات منتحراً، وأغلب المصادر التي تذكر (شمش-شم-أوكن) تصفه بالخيانة لأخيه[1]، فأصبح اسم شموكين بالتاريخ مقترنا بالخيانة والمؤلف لم يجعل رغبة شموكين بالانفصال هي كثرة الحروب التي شغلت أخاه عنه، بل ألقى اللوم على الحاشية التي ساندت الملك بالانفصال وحجبت عنه الحقيقة وساعدته على التفكير بالتوسع وتغذية أطماعه فزيفت له الحقائق وهذه الشخصيات هي كنجو العراف والقائد لوكال وهو الأجنبي الدخيل، فهي رسالة تحذير من التدخلات الأجنبية.

وتظهر لدينا على نقيض شخصية شموكين صورة أخرى للبطل الذي يحاول توحيد بلاده وطرد الغرباء منها إنها شخصية بانيبال ذلك الملك العظيم الذي اتسم عهده بالازدهار الحضاري والتفوق العسكري المتميز إذ تشير النصوص المسمارية إلى نشاطه العسكري الكبير وكان حكمه يتميز بالقوة في معالجة كل تمرد، إضافة إلى اهتمامه بالعمران ومنها بناء مدينة

---

(1) ينظر: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة: 576-579. البابليون: هـ.و. ساكر، ترجمة: سعيد الغانمي، 241. عظمة بابل: هـ. ساكز، ترجمة: عامر سليمان، 162.

النمرود وإليه تنسب أول مكتبة في التاريخ[1]، ولم يتطرق المؤلف إلى العلاقة بين بانيبال وشموكين وأنهما شقيقان ولكل واحد منهما حلم يختلف عن الآخر فربما لم يرد المؤلف أن تبتعد المسرحية عما هو مرسوم لها فللمؤلف الحق في أخذ ما يراه مناسباً لعمله من التاريخ وقد يكون الشاعر قد أراد بهذا التحوير أن يؤمي إلى حالة الافتراق الروحي بينهما نتيجة لافتراق السلوك والأهداف[2]. ولذلك لم يهتم المؤلف بهذا الجانب، بل أراد اظهار جانب آخر وهو المؤامرات والفتن الداخلية التي حدثت نتيجة الاستعانة بالأجنبي وكان الجبوري يحاول إضاءة جوانب الحياة العربية المعاصرة، فأصبحت شخصيات المسرحية تمثل المدة التي عاشها الشاعر لكنه علق الأحداث باطار تاريخي لتكون أمثولة سياسية لموقف سياسي معين، فهذه الشخصيات إما نمط لثائر أو تصوير لخائن أو تجسيد لفكرة ما[3].

فمسرحية شموكين أصبحت تصويراً لخائن وحاشية مخادعة، وبطل موحد عاش من أجل شعبه وهو بانيبال، لقد كان شموكين يشعر بخطيئِهِ فكان ضميره يؤنبه لتحالفه مع الأعداء وانفصاله عن بابل، فأصبح في حالة صراع ما بين رغبة ذاتية في الانفصال لمصالح شخصية وبذور كلمة لا زالت في نفسه تشعره بخطئه فهو يعيش صراعاً داخليا وتوتراً ما بين حمى الانفصال وجذور تربيته الموحدة بين أنانية الذات وحلم المجموع ويتجسد ذلك بالمنولوج الداخلي بينه وبين ذاته التي أسماها الجبوري في المسرحية صوت الشبح الذي يحاوره.

الشبح: انهضْ يا شمش شموكين
انهضْ
يا منْ يدعى سيد بابل
شمش شموكين

---

(1) ينظر: العراق في التاريخ: تقي الدباغ، 145-148.

(2) الشعر المسرحي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية حتى القادسية الثانية: مصطفى ساجد مصطفى، (رسالة ماجستير)، 57.

(3) النص المسرحي العربي ونكسة حزيران، 214.

'يتململ بخوف'
يا منْ أغمض عن نهر الدم عينيه
فدحرج رأس المقتول
وقبل رأس القاتل
يا سيد بابل
انهضْ.. انهض'[1]

فيمكن أن نعد الشبح هو ضمير شموكين وعقله الباطني الذي غاب عنه وانشغل بملذاته ولتنبيهه على خطورة ما يفعله نجد تكرار لفظة انهض وهي بصيغة الأمر أكثر من مرة في بداية المقطع ونهايته وقد يعود ذلك إلى أن التكرار يمتلك قوة التأثير و"يحقق إيقاعاً يساير المعنى ويجسمه ويعبر عن معانيه"[2] ولذلك عمد المؤلف إلى تكرار هذه اللفظة لخطورة ما تفعله هذه الشخصية، "فأصبح الشبح أو الصوت تعبيراً عن صراعه النفسي، وتعكس في الوقت نفسه طبيعته العنيدة"[3] فكان شموكين خائفا.

شموكين: 'يتحرك مذعوراً.. ومع نفسه بدهشة'
مَنْ!
مولاي أسرْحَدّون!!
'يحاول الامساك بسيفه'[4]

---

(1) شموكين: معد الجبوري، 14-15.

(2) ظاهرة التكرار في الشعر الحر: د. صالح أبو أصبع، مجلة الثقافة العربية الليبية، ع3، 1978م، 34.

(3) شموكين التاريخ بإهاب معاصر: علي مزاحم عباس، الأقلام، بغداد، ع9، س15، 1980، 166.

(4) شموكين: 15.

ونلحظ أن الجبوري كان موفقاً باختيار أسرحدون اطاراً لصورة الصوت المتخيل بما يمثله من سلطة الأب والملك المهاب والمرجعية التاريخية المعروفة ليجعل شموكين في حيرة من أمره، وقد كان أسرحدون واحداً من أعظم الملوك الذين حكموا العراق القديم وقد قام بحملات عسكرية واسعة وعرف عنه أنه ملك قوي استطاع أن يحافظ على ملكه ويوسعه، وفي عام 672 ق.م أعلن أسرحدون في اجتماع كبير في نينوى بعد أن حصل على موافقة الآلهة ومجلس العائلة على تعيين آشور بانيبال ولياً للعهد على بلاد أشور و(شمش-شم-أوكن) ولياً للعهد على بلاد بابل، وطلب إلى حكام المقاطعات والحكام التابعين أن يقسموا اليمين بالاعتراف بهذا الترتيب[1] فشموكين يدرك خطأه، وفعله هذا لا يرضي والده أسرحدون، وكذلك أسماء المدن التي وردت في المسرحية هي مدن تاريخية عريقة بابل وآشور، وقد حاول شموكين تدمير تلك الحضارة سواء بصورة متعمدة أم لا وذلك عبر الانفصال وهو حلمه القديم الذي يحقق له مطامحه الشخصية لكنه يتعارض مع المصلحة العليا للوطن فتعامى عن العام من أجل الخاص.

شموكين: منذُ زمان غابر بعيد
الحلم كان تاج أيامي
وصولجاني الوحيد
لم يتوهّجْ في عيوني غير حلم واحد
أن يستقل عرش بابل
عن البلاد
صمتٌ
ثم دخلت بابل الحصينة
واستسلمت أبوابها السبعة لي
وانتثرت تحت يدي كنوزها الدفينة

---

(1) ينظر: عظمة بابل: 157.

وقفت فوق السور
أنا شموكين الذي شقّ عصا الطاعة
صحتُ: اليوم أرض بابل
تخرج عن آشور[1]

عبر حوار شموكين اتضحت شخصيته، ورغباته الانفصالية منذ زمن بعيد وعندما سنحت له الفرصة بالانفصال قام به فهو "شخصية تراجيدية تحمل في أعماقها بذور فنائها ومبررات وجودها فهو من البداية يحلم وطموحاته أكبر من قدراته وعندما تتعارض القدرة مع الطموح تتفجر عناصر المأساة"[2] فرغبته بالانفصال لابد أن تجابه من قبل الشعب وبانيبال هو الذي تزعم هذه القوة الرافضة للاستعانة بالأجنبي، ان الجبوري استثمر شخصية شموكين ليبين نقده اللاذع لشخصيات معاصرة كانت ولا تزال تسعى لتفتيت وحدة البلاد وتجري وراء مصالح فئوية وشخصية لا هم لها إلا أطماعها غير عابئة بما تجره على البلاد من ويلات.

فحوار شموكين ولغته ساعدت على فهم هذه الشخصية إذ "يمكن أن يوحي الكاتب بكثير من صفات الشخصيات الفكرية والعاطفية عن طريق اللغة التي يختارها، وجدة العبارات أو إجدابها ودرجة السمو الثقافي والتهذيب والابتذال وطاقات الشخصيات وتألقها، وعندما نسمع الكلمات التي أنطق بها القاص أو الكاتب المسرحي شخصياته تتبادر إلى أذهاننا الصفات التي تتحلى بها هذه الشخصيات"[3] فمن خلال طريقة كلام شموكين إلى الآخرين تعرفنا على شخصيته، إذ كشف الحوار عن هذه الشخصية وهي إحدى الطرائق للكشف عن الشخصية التي تكون على لسان الشخصية نفسها سواء بحوارها مع الآخرين أم

---

(1) شموكين: 19.
(2) الهواة أكثر صدقاً: نبيل بدران، آفاق عربية، ع8، س5، نيسان، 1980، 29.
(3) فن المسرحية: 453.

من خلال المونولوج وكذلك حوار الشخصيات الأخرى عنها، ومنذ بداية المسرحية وظف المؤلف شخصية الشاعر ليكون هو الراوي فيصفه.

ملك سار بدربٍ أسود
كان عنيداً
يدري أن وراء الصمت
دماً يجتمعٌ
وتحت رماد الخيبة جمراً يتوقد
ولكي يسكت نبض الدّمِ،
أو يطفيء جمر الرفض،
أحال الأرض خراب
أشجارٌ تذوي
أسوارٌ تهوي
أجسادٌ تعرى
ورؤوسٌ تتدلى من فوق الأبواب
صمتْ
وأتى يومٌ
أصبح فيه الجمر خطى تسعى
في كل مكان[1]

إن الأحداث التاريخية أشارت إلى حدوث الحرب الطاحنة ما بين الشقيقين والتي استثمرها المؤلف في عمله المسرحي فأصبحت تتناسل الادراكات والمرجعيات التي تنم عن ثقافة واسعة للأديب ومقدرة على التوظيف الفني، فتبدو هذه المرجعيات التي تشكل جزءاً لا

(1) شموكين: 14.

يتجزأ من عملية التناص المعين الأول للمخيلة المبدعة في بحثها عن محمولات ترميزية تفتت الترسيمات القارة ليتحد هذا الخطاب بسابقه في بودقة واحدة ميدانها عالم الإبداع الفني الرحيب"[1] فالشاعر الذي ظهر في بداية المسرحية حدثنا عن شخصية شموكين وحكمه فهو بذلك رسم لنا شخصيته وما تحمله من صفات سلبية، فهناك التقاء ما بين الوقائع التاريخية والمسرحية، فهناك شكلان للمسرحية المرتبطة بالتاريخ "الأول: يتمثل في ارتباط الكاتب بالتاريخ أي التجربة التاريخية زماناً ومكاناً، والثاني: يمزج فيه الكاتب مزجاً واضحاً ومتعمداً بين التاريخ والواقع فيتداخلان على نحو يصنع منهما بنية موحدة"[2]. ومن خلال المزج الحاصل ما بين الواقع المعاصر والتاريخ والابداع الخاص بالمؤلف ينتج العمل المسرحي وجعل المؤلف شخصية شموكين هي المحورية في أحداث المسرحية وركز على دوره السلبي من أجل التنبيه على عدم الانزلاق وراء رغبات شخصية، وأطماع خارجية دفينة تتحين الفرصة المؤاتية لها، وذلك في حالة وجود قائد ضعيف وسلطة غير قادرة على أن تتحكم بزمام الأمور وكذلك عندما تجعل جداراً بينها وبين الشعب فكان قيام هذه "السلطة على أساس نفسي عقلي وتمارس فعلها انطلاقا من دوافع وموجهات وتجارب وخبرات نفسية عقلية ظاهرة أو باطنة اكتسبتها من خلال وعيها التاريخي لمفهوم السلطة"[3] وشموكين لم يدرك دوره بعد في قيادة شعبه إلى بر الأمان وقد سعى الجبوري إلى أن يعطي لشموكين فرصة للتراجع عما يفعله ويدرك أن هناك أشياء تدور خارج قصره العاجي الذي عزل به نفسه عن الشعب، وذلك بعدما التقى بأيلاني في المشهد الرابع.

شموكين: ويلك يا شمش شموكين
من هذا الوقح المنبوذ،

---

(1) المرجعية التاريخية والأدبية في قصيدة أبي سيف بن ذي يزن لعبد العزيز المقالح: وسن عبد الغني مال الله المختار، مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية، مج18، ع6، آب 2011، 79.

(2) المسرحية السياسية في الوطن العربي: أحمد العشري، 90.

(3) سيكولوجية السلطة بحث في الخصائص المشتركة للسلطة: سالم قمودي، 9.

لكي تدعوه لقصرك
سكير منسي لا يخطر حتى في بال جنودك
آه، تصوّر
تدعوه، تجالسه
ثم تراه يسخر منك،
ولا يخجل
كان، إذا ذكر اسم شموكين،
يعمُ الخوف بكلِّ مكان[1]

أشارت المسرحية منذ بدايتها إلى أن شموكين كان يعيش صراعاً داخلياً شرساً بين طموحات شخصية تؤرقه وتسقي بذورها حاشيتُه المحيطة به وتسعى لتحطيم البلاد وتفتيتها وتحقيق الأطماع الأجنبية فيها، ويزداد هذا الصراع قوة عنده حينما يجد الأمور تسير نحو الهاوية ومكانته ومكانة بلاده تنهار رويداً رويداً، إذ يتجرأ عليه من هو ليس أهلاً لذلك ويصبح مثالاً للسخرية بعد أن كان محط الأنظار وقبلة شعبه، وعبر المونولوج الداخلي للشخصية استطعنا أن ندخل إلى عمق الشخصية ونرى أزمتها التي تعانيها وقد بدأت تنهار، وهو يوجه حديثه لنفسه وهذا يساعد المتلقي على استنباط ذات الشخصية ومحاولة لسبر أغوارها من الداخل عن طريق المونولوج الذي يعد "وسيلة لإدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل المؤلف"[2] فبدأ بطرح الأسئلة على نفسه ويحاول أن يجيب عليها، ليدرك حقائق الأشياء التي دارت وتدور من حوله دون أن يكون له علم بذلك، فيخاطب نفسه.

---

(1) شموكين: 56.
(2) نظرية الأدب: 293.

فإذن
ثمة أشياء تدور ولا أدري
هل يخفى شيء عني
أبداً،
فلأتحقق عن هذا الأمر بنفسي[1]

بدأ شموكين يحاول أن يكشف أسباب التغيرات والأشياء التي تدور ولا يدري عنها شيئاً وهي المقاومة التي تولدت فالمؤلف الجيد عليه أن يركز في فكرة الإنسان الذي يسعى إلى الوصول إلى هدف معين ويقابل مقاومة معينة بسبب عقبة أو مجموعة عواقب[2] وشموكين الانفصالي لم يستطع أن يكمل أحلامه بسبب ردة الفعل التي تزعمها بانيبال، وقد جعل المؤلف هذه الشخصية مثالاً للقائد المفكر، فهو لا يريد أن تفشل محاولات إعادة الوحدة بسبب الحماسة لدى الشعب بل أراد أن تكون خطوة مدروسة ومخططاً لها فليس القوة والاقدام ما تحتاج إليه الأمة ولكن تحتاج إلى أناس مفكرين وعلماء عارفين بالأحوال فيخاطب بانيبال مجموعته قائلا:

لكن.. لابد لنا أيضا
أن نعرف من أين تجيء الريح الأخرى
ريح توشك أن تنقض
لتقفل كل الطرقات
بابل يا صحبي
تقف اليوم على فم هاوية سوداء
ولن تفلت من قبضة هذا الوغد شموكين

(1) شموكين: 57.
(2) صناعة المسرحية: 19.

حتى تسقط تحت سنابك خيل الأعداء الكاشيين[1]

فشخصية بانيبال هي المعترضة على تصرفات شموكين، وبانيبال يحاول أن ينقذ بابل وليس الغرض هو اسقاط شموكين وحسب إنما طرد الدخلاء، وقد حاول أن يدبر طريقة تقضي على شموكين والكاشيين، ولذلك صوره المؤلف بطلاً مثقفاً، فالمصادر التاريخية تذكر أن آشور بانيبال حاول اكمال ما قام به والده أسرحدون من معارك لم يكملها فبقيت وأكملها آشور بانيبال ورغم أن حكمه امتاز بالقوة والشدة لكن هذا لم يمنعه من القيام بالعمران والاهتمام ليس فقط بالجانب العسكري بل بتنظيم البلاد من كافة الجوانب[2] فكان مثالاً للقائد الواعي لما يحيط به من خفايا على عكس شموكين الذي كانت نهايته على يد من أحسن إليه وساعده وهو قائد جيشه المسمى لوكال الذي تلقى الطعنة منه فأصبحت إدانة للخيانة والانفصال وتمجيداً للوحدة.. هل كان بمقدور شموكين أن يتحدى واقع وطن وأمة ويصافح الأعداء؟ إنها رصد لزيف هذه الحالة وانتهاء اطرافها في واقع يرفض التداعي القومي[3] فالتعاون مع الأجنبي الدخيل يعد خيانة للشعب لأنه مهما فعل فلابد أن يبقى ولاء الأجنبي خارجياً وهو ينتظر سقوط من أحسن إليه.

لوكال: لا

لن نسكت

خطتنا محكمة

نار تأكل ناراً كف تلوي كفاً

فدعوهم،

حتى ينهاروا

---

(1) شموكين: 34.

(2) ينظر: عظمة بابل، 156. البابليون، 240.

(3) حوار مع معد الجبوري أجرى الحوار لجمان ياسين، مجلة ألف باء، 1986، 50.

عندئذ، يبدأ لوكال
وسيأتي يوم،
نروي فيه عطش الدم

يوم لاسادة فيه
سوى الكاشيين[1]

فحوار لوكال مع أفراد مجموعته كشف لنا عن هذه الشخصية التي لا هم لها سوى نفسها واتباعها ومهما بلغ الاحسان إلى هؤلاء الناس لن تلقى منهم سوى الخيانة والغدر.

لقد تعددت الصراعات في مسرحية شموكين فنجد صراعاً داخلياً وآخر خارجياً فنجد صراع شموكين وبانيبال من حيث رغبة شموكين بالانفصال تقابلها رغبة بانيبال بالوحدة، وكذلك صراع بين مجموعة بانيبال ولوكال وأتباعه الذين ينتظرون أن تبدأ الحرب ما بين الأشقاء ليأتي بعد ذلك دور الكاشيين، فمن المعروف والبديهي أن الحروب والفتن الداخلية تضعف من قوة البلد، وتجعله لقمة سائغة ولذلك أراد لوكال انتظار أن تنشب الحرب الداخلية وتستنزف القوة وبعد ذلك يأتي دورهم دون أية مقاومة، ولذلك نجد حوار لوكال مع مجموعته هو دعوتهم لانتظار الحرب القادمة فاستطاع الحوار أن "يكشف لنا عن الشخصية وهو ثمرة لمقومات المتكلم المادية أو الجسمانية والاجتماعية والنفسية، ويكشف لنا عن أساس المسرحية وما وراء موضوعها وعن الأحداث المستقبلية فيها"[2] فشخصية لوكال تنتظر سقوط شموكين وآشور وهي تدبر لهما المؤامرات وهذا يكشف عن حقدها، وهي شخصية مريضة فعندما جاء ليخبر شموكين بما يحدث لم يهرب مثل البقية بل قتل شموكين ونادى أتباعه فاستطاع المؤلف أن يجعل النهاية مفتوحة ولم يلتزم بالتاريخ حرفياً، فشموكين في المسرحية نادى على أتباعه بحرق القصر بعد أن اكتشف خيانة زوجته وهروبها مع أيلاني،

---

(1) شموكين: 62-63.

(2) النص المسرحي العربي ونكسة حزيران: 209.

وهروب كنجو العراف، وطعنات لوكال، وبذلك استطاع المؤلف أن يغير من الأحداث ما يراه مناسباً للعصر ويمكن القول بأن "قدرة الفنان تتجلى في تمكنه من اخضاع ما يستمده من التاريخ لمنطق العصر، وبعث الحياة فيه، ليعطينا مفهومه للحياة الذي يتقمص تلك الشخوص التي يرسمها ويبعثها لتدلنا على المعاني الجديدة التي يرددها"[1] فالصراع ما زال قائما ولم ينهه المؤلف محاولاً بذلك أن يجعله مناسباً لكل عصر، وهو رسم صورة لنهاية الخيانة بأنها تقابل بخيانة.

شموكين: "يبدو عليه الانهيار" كيشار وكنجو
آه، اعترف الآن
لقد كنت تغط بنومك يا شمش شموكين
"وإلى لوكال" أنت كذلك
جئت لتهرب يا لوكال
لماذا؟
لوكال: "وهو يستل سيفه، بعنف"
لم تكُ تبصر إلا نفسك
كم أنت مغفل
يا شمش شموكين[2]

فضربة لوكال هي من أنهت حياة شموكين وليس الحريق، وكذلك صور لنا المؤلف صراع شموكين مع نفسه لقد أدرك الخطأ الذي ارتكبه ولكن قد فات الأوان.

---

(1) م.ن: 16.

(2) شموكين: 76.

الشبح: انهضْ يا شمش شموكين
انهضْ
كنت فتحت طريق السكين إلى الإصبع
والقفل إلى الفم
كنت تدق ببابل طبل الرُّعب
تبارك خطو الجوع
وكانت بابل تفتح للخصب وللحب ذراعيها
شموكين: من! بانيبال
الشبح: ما بالك
يا من يدعى سيد بابل[1]

لقد اختلف ظهور الشبح في بداية المسرحية عن النهاية، فقد كان في البداية ما زال معتزاً بقوته وجبروته، وكان الجميع إلى جانبه، أما في النهاية فلم يكن أحد إلى جانبه ولذلك نجده خائفاً ومستسلماً.

إن أحد أسباب سقوط شموكين هو تعارض حلمه مع رغبة الشعب بالوحدة وهذا ما فجر الثورة كون 'الظلم والقهر وانتفاء العدل الاجتماعي عوامل أساسية تقود إلى التمرد والثورة وإذا كانت قضية الثورة تطرح قضية الحرية المباشرة فلأن الثورة بالأساس مجابهة فعلية حاسمة للاضطهاد والاستغلال والارهاب بأشكالها الفردية والجمعية'[2] فعندما تتعارض أحلام القادة مع الشعب تنفجر الثورة بشرط أن يكون الشعب لديه توعية ويدرك الخطر الذي يحيط به.

أما في مسرحية السيف والطبل فعادت لتظهر لدينا من جديد شخصية آشور من غير أن يكمل بقية اسمه وإنما جعل هناك قرائن تدل على أنه آشور بانيبال عندما أشار إلى المكتبة

---

(1) م.ن: 75.
(2) النص المسرحي العربي ونكسة حزيران: 126.

العظيمة التي يريد أن يجمع فيها كل الرقم الطينية، وكذلك الحادثة مع تيومان فالدراسات المسمارية تذكر كثيراً حروب آشور بانيبال مع العيلاميين، وفي احدى المعارك دمرت مدينتهم بالكامل وجعل المياه تغمرها، وقد جاء في احدى المنحوتات من عهد آشور بانيبال أن الملك العيلامي قد قطع رأسه وأخذ إلى نينوى[1]، لذلك المؤلف لم يذكر الاسم الكامل إنما اكتفى بأن يأخذ ما يراه مناسباً لعمله وما يريد أن يشير إليه، وتبتدئ أحداث المسرحية بانقلاب يقوده تيومان القائد العيلامي ضد الحاكم أورتاكو الذي سالم بلاد آشور وتصالح معها وتعاون لمصلحة الشعبين لكن تيومان يسعى جاهداً للاستيلاء على السلطة أولاً ثم مهاجمة الأشوريين، فبدأت المسرحية بخلاف يحدث داخل القصر العيلامي وكيف تم الاستيلاء على السلطة ليس من أجل خير البلاد بل من أجل محاربة الجيران الأشوريين، فالانقلاب كان لديه أطماع توسعية، وهو مد نفوذ عيلام، أما شخصية آشور فظهرت على أنها محبة للسلام والعلم والمعرفة فنراه يكلف إحدى الشخصيات الأدبية وهو الشاعر شادونا بمهمة جمع الرقم الطينية من أجل المكتبة العظيمة في نينوى، وحدث أن هاجم العيلاميون بعض القرى وارتكبوا فيها الجرائم وأسروا الشاعر، لكنه استطاع الفرار من الأسر بمساعدة توسا فعاد ليروي شهادته أمام آشور الذي كان شغوفاً بحب العلم.

آشور: مُذ عانقت عيناي أرض الرافدين
قرأت أخبار الأُلى
هُمُ يقيمون المدائن والقرى
فرأيت أبراجا على أيديهم تعلو،
وتزدهر الحياة
ورأيت، ثم رأيت،
قلت:

---

[1] ينظر: عظمة بابل، 150. الكلدان الأشوريون السريان – شعب واحد بثلاث تسميات.
www.istartr.comlarticlesID.ayubshaba

- وإرث أجدادي العظام يشع من حولي -
عليك اليوم يا آشور بانيبال
أن تعلي لهم زقورة أخرى
وتجمع كل ما كتبوه فوق الطين[1]

فكلامه يدل على أنه شخصية واعية لدورها في قيادة شعب يحمل أعظم حضارة، وهذه الطموحات العالية ورغبته بالتقدم وإنهاض البلاد لم تكن تعجب بعض الأطراف ومنهم العيلاميون لذلك حدث الانقلاب لدى عيلام وقد أساء تيومان إلى من أحسن إليه وهو أورتاكو بحجة السلام الذي يعده ضعفاً من الآشوريين، فأشور بنى مجده وحكمه من حب الشعب له، وأراد أن يخلد لهم شيئاً عظيماً تتناقله الأجيال شيئاً لم يسبقه إليه أحد ففكر ببناء زقورة عظيمة يدون فيها ويجمع فيها كل الماضي المدون، على عكس تيومان الذي فكر بالاستعمار والتوسع على حساب الشعوب المجاورة فلم يتوانَ عن قتل الملك الذي أحسن إليه:

تيومان: قُلْ ما شئت،
فهذا أخر يومٍ لك
في هذا القصر
اورتاكو: تيومان،
تذكر أني أويتُك في هذا القصر،
وقربتُك، بل أحسنت إليك
تيومان: لقد صافحت الأعداء
اورتاكو: أصافحُ من صافحني
أما أنت

(1) السيف والطبل: معد الجبوري، 55-56.

فقد أقسمت بأن تبقى المخلص لي،

ها أنت تخون العهد[1]

لقد طبع المؤلف أحداثاً معاصرة جرت ولكنه جعل التاريخ غطاء لها كون التاريخ يقدم رؤية كاملة، والمؤلف يحاول أن يقيم جسراً ما بين الماضي والحاضر ويقيم صلة وتواصلاً، وبذلك يكون المتلقي أكثر تقبلاً للأحداث، فصفة هذا العدو أنه مسيء حتى إلى من أحسن إليه من أبناء جلدته، وهو كذلك ليس لديه التزام بالعهد الذي قطعه على نفسه بأن يبقى مخلصاً لملكه، فهو بنى ملكه على القتل والغدر لذلك أن نهايته لابد أن تكون بالمثل، لقد جعل التاريخ مرجعية للأحداث التي كتبت بها أحداث المسرحية فهو استدعاء للأسماء وبعض الأحداث، والتاريخ دوماً تعيد نفسه وإن تبدلت الأسماء وتغيرت الصور والأزمان، وهذا ما أراده المؤلف أن يجعل الشخصية تعيش في الواقع، يجبر المتلقي على رؤية نفسه في مرآة الحدث ويحاول أن يوقظ ذهنه، فجعل الممثلين في بداية المسرحية يذكرون على أنها مسرحية معاصرة أخذت من التاريخ الأسماء وبعض الاشارات البسيطة، فالأحداث التي جرت في المسرحية دائمة الحدوث والتكرار.

الممثلون: أهلاً

أهلاً بكم يا سادة،

في هذا العرض التاريخي

ممثل: عرض الليلة يا سادة

ليس سوى مشهد

من بعض مشاهد ماضينا

ممثل آخر: هو تذكرة لقراءة

بعض مشاهد حاضرنا

بعيون الماضي

---

(1) السيف والطبل: 18.

ممثل آخر: أو لنقل
سنرى ماضينا بعيون الحاضر[1]

لقد جعل المؤلف المشاهد لا يندمج مع النص ويتوهم به فكسر بذلك حاجز الإيهام "وكأنما يريد أن يقول المؤلف للمتلقي من خلال نصه المسرحي أنظر إلى من سبقك هذا حالهم، وهذا ما جرى لهم، ليأخذ منهم الدروس والعبر"[2] فالمؤلف يريد التنبيه على ما يجري فهو قد عاش في زمن الحرب وتأثر بها وأثرت به وكذلك هو من أبناء نينوى فهو أقرب من حيث المكان إلى عظمة الدولة الأشورية، فجعل لدى المتلقي مقارنة هو من يعقدها بين ملك "يطفو عرشه فوق مستنقع من الدسائس والأحلام الشريرة مقابل ملك أشوري يستند إلى حب شعبه وشغفه بالعلم والرقم الطينية إذن الجهل مقابل العلم والظلم مقابل العدل والحرب مقابل السلام حيث يحاول الملك العيلامي التحرش ببلاد وادي الرافدين فيتلقاها عاصفة تطيح بعرشه ورأسه"[3] لقد جعل المؤلف لدى شخصية تيومان عدة صراعات فهناك صراع تيومان وأورتاكو حول السلطة تنتهي بمقتل الأخير، وصراع توسا التي أخذت منها أرضها ومحصولها فهي تمثل الشعب في مواجهة السلطة وملكها تيومان، وصراع تيومان ضد جارته أشور، فمن خلال هذه الصراعات رسمت شخصية هذا الملك المغرور، وكذلك حاشيته التي أيدته في البداية وكانت تصور له أنه البطل المنقذ وأنه هو من سيحكم العالم.

تيومان: ومن غيري ينشرها في الأرض؟
لابدّ – إذن – أن يأتي زمن،
تعبر فيه وصايانا،

(1) السيف والطبل: 5.
(2) مسرح سلطان القاسمي دراسة نقدية: 79.
(3) رأيان في عرض مسرحي السيف والطبل مشاهد الماضي بعين الحاضر: عزمي الوهاب، جريدة القادسية، 1/10/1988.

أسوار الشوش وتوليز
ونهر الكرخا[1]

فهو يدعي أنه يريد أن ينشر الشرائع وحقق العدالة، فهو يزعم أنه سيحقق السعادة للآلهة، وأن ما يفعله هو خدمة للدين، فهو يأخذ الدين ستاراً له، ولما يفعله وقد بقي يردد ما يحلم به من حلم زائل على الرغم من أنه قد انتهى أمره ودخل الآشوريون القصر.

تيومان: كلاً
إني أحلم لا غير،
وإلا هل يعقل ما أبصره، هل يعقل؟
إني أحلم لا غير،
آشور: حلمت كثيراً،
فانظر أين اقتادتك الأوهام الجوفاء
تيومان: لا..
يأتي يوم أغدو فيه ملك الدنيا
سأسوق الأمراء إلى قصري
خدماً وعبيداً،
وقوافل أسرى
آشور: أترى أين رماك غرورك يا هذا[2]

لقد حاول تيومان أن يحقق أحلامه التوسعية باحتلاله للبلدان، وهذا يدل على الجانب المظلم في تلك الشخصية المتعطشة للدماء والعنف، فشخصية تيومان الحالمة بالتوسع،

---

(1) السيف والطبل: 26-27.
(2) السيف والطبل: 97.

جعلت أحلامها قاعدة للعمل فنراها بدأت تتحرش ببلاد الرافدين وتحلم بالقصور والأبراج الشامخة، وأحلام الماضي لا زالت موجودة في الحاضر، فهنا تكرار للأحداث عبر الماضي والحاضر، وقد أظهر المؤلف جانباً من المؤامرات التي لا تنتهي على هذا البلد على الرغم من أن الملك الأشوري وشعبه طرح السلم على جارته لكن هذا لم ينفع مع من جعل أحلامه هي شعاره على حساب حرية الشعوب الأخرى، فالمواجهة التي تحدث في نهاية مسرحية السيف والطبل هي مواجهة شعب متمثلة بملك قوي كالسيف ضد عدو خارجي حلم بامتداد ملكه وجاء إليه من يفيقه من هذا الحلم، فالأعداء لا يسرهم رؤية الأبراج الشامخة والأنهار الجارية والبساتين المثمرة، بل يريدون أرضاً خاوية تسكنها الغربان وأنهاراً قد جفت، لذلك لابد من وجود ملك قوي يوقف أحلام الغرباء والطامعين ويسكت الطبل الأجوف.

والمؤلف وضع لنا نهاية تيومان، في حين لم يذكر ما حدث للحاشية التي أيدته وساندته وغذت أحلامه وجعلته لا يبصر إلا نفسه، فذكر أنها هربت عندما حانت الحرب مع وصول الأشوريين إلى توليز.

تيومان: ماذا نفعل ياتيعو
ماذا نفعل؟
تيعو: لا أدري..
أساله، أسأل قائد جيشك،
يا سيد عيلام
'تيعو يهم بالخروج..'
تيومان: إلى تيعو' أين؟
يا تيعو.. يا كاهن عيلام
تيعو: أسأل قائد جيشك بهراز
'تيعو يخرج'..

بهراز: تيعو، يا سيد عيلام، هرب[1]

فهروب هذه الشخصية من المواجهة، جعلنا نتأكد من جبنها وأنها تحب نفسها ولا هم لها إلا مصالحها، وتيعو هذا يمثل اليهود وهروبه يؤكد على أن المعركة مع اليهود مستمرة وتيعو سيظل يظهر من أجل اسقاط بلاد الرافدين، ولذلك جعل المؤلف هروبه لأنه يخاف من المواجهة الحقيقية، ومع العلم أن اليهود شاركوا العيلاميين بالاعتداء على بابل.

سيخيم: يسعدني أن أحمل
كل تحيات يهوذا لكم،
يا سيد عيلام
لقد بلغت سيدنا أخبار دخولك،
أرض النهرين
فأرسلني مع وفدٍ لنهنئكم،
ونشاركك أفراح النصر،
على الآشوريين[2]

وهنا نجد مرجعية تاريخية إذ إن العداء مع اليهود قديم، وذلك لقضاء نبوخذنصر على الدولة اليهودية، وقيامه بالسبي وتدمير أورشليم[3]، وهنا تنبه المسرحية على أن أعداء الأمس هم أعداء اليوم، وهنا تبرز قضية فلسطين واليهود التي لم تغب عن فكر الشاعر وهنا تنبيه على أن مصير العرب مصير واحد، وسمة هذه الشخصية المتسترة بالدين في جميع المسرحيات هي الهروب وهذا يعطي مجالاً للتأويل بأنها ستعود عندما تجد البنية المناسبة لها

(1) السيف والطبل: 94.

(2) م.ن: 77.

(3) ينظر: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة: 604.

فهي شخصيات متجددة، والغريب أن هؤلاء الحكام الذين يجلبون معهم الدجالين من أجل خداع الشعب هم الذين ينخدعون بأقوالهم وتنطلي عليهم الحيلة فهم يؤمنون ويصدقون كل ما يسمعونه، وكأنها حقيقة واقعة والمؤلف أيضاً رجع إلى التاريخ إذ إن أصحاب المعابد كانوا يمارسون تأثيراً ملحوظاً وقوة بارزة طوال تاريخ بابل[1] والمؤلف جعل إلى جانب الشخصيات الشريرة العراف واليهود، أما الشخصيات التي يمكن أن نسميها بالوطنية كآشور فنجد إلى جانبه الحكيم، وقد رفض بانيبال لوجود العراف، وبذلك يحاول المؤلف اظهار هذه الشخصيات بأنها واعية وعلى قدر من المعرفة فهي تصغي إلى الشعب أولاً والى العلم والحكمة ثانياً وبذلك ينقشع الضباب أمامهم فيبصرون طريق الحق.

(1) البابليون: 127.

المبحث الثاني

شخصيات تاريخية عربية

هناك علاقة متينة بين التاريخ والمسرح فقد شرعت أقلام الأدباء تكتب أعمالها مستندة إلى المرجعية التاريخية، لتنقل إلينا صور الماضي وأنها لا تختلف عن الحاضر إلا بالشيء اليسير، فعند العودة إلى التاريخ لابد أن يكون لدى المؤلف رؤية يريد أن يقدمها رسالة للمتلقي، وفي مسرحية الشرارة رجع المؤلف إلى لحظة تغيرت فيها المفاهيم والرؤى وأصبحت القومية هي الشعار وكان ذلك في معركة ذي قار التي مثلت "الحياة الجديدة للأمة العربية، وانعطافا خطيرا في تاريخ العلاقات العربية الساسانية حينما تحدى ملكهم وأمته ووضع العرب وما يتصفون به من الكرامة وإباء النفس في موقعها الحقيقي"[1]. فلهذه المعركة الأثر الكبير في نفوس العرب سواء في الماضي أم في الحاضر كونها أول انتصار لهم على الفرس، وتخطي القبائل العربية حالة التفرقة واجتمعهم تحت لواء واحد، وإن لم يشارك فيها الجميع، إلا أنها عدت نقطة خطيرة وتحققت مخاوف الفرس من اجتماع كلمة العرب، فعلاقة الفرس والعرب يسودها "نوع من التوتر والحذر الشديد من الجانبين، فالعرب ينظرون إليهم بوصفهم محتلين لأرضهم وسالبين لأرادتهم ويتوقون إلى اليوم الذي يستطيعون فيه الخلاص من السيطرة الأجنبية ليعيشوا سادة على أراضيهم، أما الفرس والبيزنطيون فإنهم بوصفهم محتلين ينظرون نظرة ريب وشك تجاه أي تجمع قبلي خوفا من وحدة القبائل، لأن هذا يعني قوتها وبالتالي طرد المحتلين"[2] فالعلاقة إذن كان يسودها نوع من الحذر والتخوف، وكل كلمة تدل على الوحدة كانت تخيف المحتلين، لذلك فقد بدأ الصراع في المسرحية منذ المشهد الأول، بل منذ بداية المسرحية، واذ يدور استرجاع لحديث قد جرى في إيوان كسرى ويظهر في هذا

---

(1) بنو شيبان ودورهم في التاريخ العربي والإسلامي: محمود عبدالله إبراهيم، 131.

(2) التحالفات بين القبائل العربية في شمال ووسط شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام وعصر الرسالة: إبراهيم محمد علي، (رسالة ماجستير)، 116.

المشهد النعمان وكسرى وماريا وزيد، ويبتدئ المشهد بحديث كسرى وهو يعقب على حديث النعمان وهو يصف الصحراء.

كسرى: حسناً
لنعد ثانية لحديث النعمان
إن تكن الصحراء
- كما صورها - فردوساً
فلنرحل للصحراء بهذا الأيوان
زيد: لنعد
ماريا: ولنرحل للصحراء
كسرى: لترى
كيف الدنيا تتفتح أشجاراً،
وينابيع وألوان[1]

فمنذ البداية ونحن نطالع هذا الحديث، إذ تبدأ المسرحية بالتأزم، ويبدأ الصراع بين العرب والفرس، وزيد الذي يمثل الخائن العربي الذي تنكر لأصله العربي بسبب حقده على النعمان، والمؤلف عندما عمد إلى هذه الشخصيات لم يقم بنسخها بل يبني عليها شخصية جديدة ويجعل الأصلية مرجعية له، لا تلبث أن تقطع صلتها بالماضي لتدخل في الحاضر، فالمؤلف يسعى الى أن يخضع التاريخ لسيطرته، لا أن يصبح أسير الماضي وحسب، بل يغير بحسب رؤية العصر. فأحيانا يبقى الشخصيات كما هي عليه ويضيف إليها ما هو ضروري، لقد تفجر الصراع بين النعمان وكسرى، لأن الأخير لم يتوقع أن يمتدح العرب أنفسهم أمامه وهم اعتادوا أن يروا ملوك المناذرة القوة التي توجهها السلطة الفارسية لرد الغارات العربية

---

(1) الشرارة: معد الجبوري، 7.

وصدها، ويؤدون كل فروض الطاعة لهم"[1] خاضعين لكن حديث كسرى مع النعمان أثر فيه وجعله يعتز بقوميته غير مبالٍ بما سيلقاه فكان تفجير الصراع الدرامي معتمداً "على رؤية قومية واضحة ولكنها في الوقت نفسه رؤية انسانية"[2] ولكن الجبوري لم يبق الواقعة التاريخية كما هي بل حاول أن يغير أبعادها، فالنعمان لا يرى خيراً أن يفتخر بقومه ومآثرهم ويذكر صفاتهم الحسنة ويدافع عنهم، لكن الذي غير من الأحداث هو دور الخيانة العربية التي حرضت كسرى على قتل النعمان فقد كان لزيد دورٌ بذلك فقد قتل النعمان عدي بن زيد العبادي وقد كان يكتب لكسرى ابرويز بالعربية ويترجم له إذا وفد عليه زعماء العرب، لموجدة وجدها عليه النعمان، فلما قتل صار زيد بن عدي ابنه مكان ابيه، فأراد أن ينتقم من النعمان فذكر لأبرويز جمال نساء المنذر، ووصفهن له فكتب إلى النعمان أن يبعث إليه بأخته، فلما قرأ النعمان كتابه قال للرسول الذي هو زيد: يا زيد أما لكسرى في مها السواد كفاية حتى يتخطى إلى العربيات؟ فقال زيد: إنما أراد الملك إكرامك – أبيت اللعن – بصهرك ولو علم أن ذلك يشق عليك لما فعله، وسأحسن ذلك عنده، وأعذرك بما يقبله، فطلب منه النعمان أن يفعل ذلك، فقد تعرف ما على العرب في تزويج العجم من الفضاضة والشناعة، فغير زيد ما قصده النعمان وأنه شتم كسرى، وعندما علم النعمان بما فعله زيد قال له: أنت فعلت هذا بي، لئن تخلصت لأسقينك بكأس أبيك[3] فهذه الحادثة التاريخية أخذها الجبوري ليكتب منها مسرحيته، وأن ما فعله النعمان كان من أجل قومه، ومن أجل جميع العرب قد ضحى بحياته لقد كان هدف النعمان قومياً وهو لجمع شمل القبائل العربية.

النعمان: ظننت بأني يمكن أن أجمع شمل القوم
شمل قبائل في الأرض مشتته،
ينحر بعض بعضاً

---

(1) بنو شيبان ودورهم في التاريخ: 128.

(2) موضوعة الحرب في المسرح العراقي: عواد علي، القادسية، 12/ 9/ 1987م.

(3) مروج الذهب ومعادن الجوهر: المسعودي، تحقيق: مصطفى السيد، 2/ 91-92.

والأغرب أن البعض مع الفرس
والبعض مع الروم
ظننت بأني أقدر أن أفعل
ما لم يفعله ملوك الحيرة أسلافي
لكن..
كم كنت على وهم من أمري
فالتابع لن يفعل شيئاً،
لن يملك شيئاً[1]

فهو لم يرد امتلاك التاج لتحقيق أطماع، أو من أجل جاه وسلطان، بل أراده لأمر مغاير، من أجل لم شمل القبائل العربية المتناحرة، من أجل الوحدة العربية وعندما يرجع المؤلف إلى التاريخ ليس لقراءة ما حدث، وإنما ما يحدث الآن، فأغلب الحكام لا يستطيعون تمثيل إرادتهم وإرادة شعوبهم وإنما إرادة قوة خارجية أتت بهم إلى السلطة، والنعمان يحاول أن يثير مشاعر من حوله وبأنه يعيش في حالة تأزم وصراع نفسي فهو مخير ما بين الموت والحياة فموته سيكون بانتمائه إلى قوميته، وحياته إذا خدع نفسه وتمسك بالتاج، ولكن معرفته بكسرى تؤكد له أن كسرى سينتقم منه حتى وأن بقي موالياً له، وذلك لحقده على العرب خاصة، وحتى لمن هم من أتباعه فقد كان كسرى ابرويز لا يؤمن شره وغدره فقد أعدم برزجمهر ووزيره الثاني، واستوحش من شريعة العدل وواضحة الحق، فعدل إلى الجور والعسف بخواص رعيته وعوامها، وحملها على ما لم تكن تعهده وأوردهم إلى ما لم يكونوا يعرفونه من الظلم[2]، فقد كان يبطش بالجميع دون رحمة.

---

(1) الشرارة: 51.

(2) مروج الذهب ومعادن الجوهر: 245.

كسرى: أجل،
لم أشهد منذ توليت العرش
رجلاً يجرؤ أن يتطاول،
أو يغضب في القصر،
وفي حضرة من؟
في حضرة كسرى ملك الفرس
وتاج ملوك الدنيا
'ويغضب' لم يبق سوى النعمان بن المنذر
كي يجرأ أن يتطاول في قصري
فيحدثني مزهواً
بمآثر بدو الصحراء[1]

فكسرى غضب بسبب مدح العرب والصحراء وهذا أمر لم يعجب كسرى فقد عرف عنه أنه لا يؤمن غدره، وكل من كان يعارضه يكون مصيره القتل فظهرت شخصية كسرى عبر كلامها إذ إن الكاتب المسرحي يضع لشخصياته أفعالاً وأقوالاً لا تتيح للمتفرج تكوين حاسة حدسية تساعده في التعرف على حياة شخصياته الداخلية[2] فتوعد كسرى أن ينتقم من النعمان وكان هناك من شجعه على قتله وهو زيد الذي لديه ثأر معه وزوجة كسرى، حيث تم تضخيم ما قاله النعمان على أنه اهانة لكسرى وعرشه، وعندما أهان كسرى النعمان حليفه فهو بذلك قد أهان العرب وسخر من مكانتهم وكذلك الصحراء التي يعيشون فيها، وليس من الغريب أن يثور النعمان بوجه كسرى. إذا لم تعد المسألة شخصية.

(1) الشرارة: 24.
(2) طبيعة الدراما: 17.

النعمان: عفو عظيم الفرس
وآمل أن تبصر ما أبصره،
في تلك الصحراء
أن قلت لكم:
للنهر المتدفق أن يتباهى، حين يفيض
وللوردة أن تزهو حين تفوح
وللشجر الشامخ أن يهزأ بالريح
فالصحراء هي النهر المتدفق،
والوردة والشجرة
أين النهر هنالك،
من طبع الكرماء
وأين عبير الوردة
من صفو نفوس تعبق بالحب وبالشعر،
وأين الشجر الشامخ من قوم معروفين
شرفوا بسجاياهم،
وأحالوا الصحراء ظلالاً وعيون[1]

فالنعمان بحديثه عن الصحراء كأنه يصف جنة وارفة الظلال فالعربي يرى الصحراء وما فيها جنته، وعندما يدخل شخص غريب للصحراء ويلفحه القيظ يعجب كيف يعيش العرب بهذه الأرض، التي إن ابتعدوا عنها حنوا إليها ولا يصبرون عنها، فالأرض لم تترك للنعمان أن ينسلخ عنها، فأصبح متيما، وهنا نداء لكل الذين استهوتهم القصور والجنات بأن لا ينسوا أنفسهم وأرضهم التي أعطت كل ما لديها ولم تدخره، وكان زيد مثالاً لمن تنكر

[1] الشرارة: 8.

لعروبته فهو يأخذ كل كلمة يذكرها النعمان ليعرضها أمام كسرى على أنها إهانة له وليس مجرد حديث عابر، فزيد أصبح أحد أطراف الصراع.

كسرى: أتعرض بي،
وتعرض بالملكة؟
النعمان: عن قومي أتكلم
زيد: بل أنتَ مدحت
وكنت تريد الذم[1]

فزيد يمثل الطبقة الانتهازية الوصولية التي لا تتورع عن استخدام شتى الوسائل من أجل مصلحتها الخاصة، وهنا يبرز دور الخائن الذي تنكر لقوميته فهو يعرف مكامن القوة والضعف، لدى خصمه وهو يحاول استغلالها، والمؤلف أظهر شخصية الخائن وأكد عليها لأن هذه الشخصية هي التي سهلت مهمة كسرى في أن يجد طريقة يذل بها النعمان الذي تفاخر بقومه.

كسرى: سيكون كذلك
'مع نفسه' لكن.. ماذا أطلب منه مثلاً أن يفعل
زيد: سلني يا مولاي،
فعندي ما يرضيك
كسرى: قل ما عندك
زيد: تذكر يا مولاي
وصفي للفتيات العربيات
وكنت تريد لسيدتي ماريا، من يخدمُها

---

(1) الشرارة: 13.

"يقترب منه" وأردتَ امرأة
تعرف كيف تجدد أيامك
كسرى: اذكر ذلك[1]

فزيد يدرك مسبقاً أن هذا الأمر محال، والتاريخ يخبرنا أن أحد أسباب اغتيال النعمان امتناعه من تزويج أبرويز أحد نساء العائلة المالكة الحيرية[2] وهذا ما وصفه المؤلف إذ ربط ما بين الأرض والمرأة، فالنعمان مدح قومه وأرضه وأراد كسرى أن يذله بطريقة يجعله ضعيفاً، والعربي لا يمكن أن يستغني عن أرضه وعرضه.

زيد: مولاي
هي أخت النعمان.. الفرعاء
كسرى: لقد أحكمت اللعبة يا زيد
نطلبها وبأسرع وقت[3]

يبدأ هنا تصعيد للأزمة التي حصلت واستغلها المؤلف لتعطي انطباعاً خاصاً لدى المتلقي "ومهما كانت الأزمة صغيرة فإنها كالعرض التمهيدي تشتمل على اجتذاب الاهتمام وتعميق الترقب وزيادة في عدد ونوع العواطف التي تشعر بها شخصيات المسرحية يشاركها الجمهور في شعورها هذا"[4] فالمؤامرة التي افتعلها زيد ضد النعمان نتيجتها لم تحسم بعد فالمتلقي ما زال يترقب هل سيوافق النعمان على طلب كسرى أم يرفضه وكسرى أيضاً لديه الرغبة في معرفة جواب النعمان على طلبه، هل سيقبل به أم يرفضه؟ وحديثه مع النعمان

---

(1) الشرارة: 26.

(2) ينظر: مروج الذهب ومعادن الجوهر، 92.

(3) الشرارة: 27.

(4) فن المسرحية: 419.

جعله ينشغل عن بقية الأمور مثل حربه مع الروم وتجنيد الجيش اللازم لـذلك، فهـو لا يـرى في العرب خصلة خير، ولكنه على الرغم من ذلـك يـوجس خائفـاً مـن قـول النعمـان، لأن العلاقات مع العرب لم تكن مستقرة، فكانت القبائل العربية تقوم بالاغارة بين الحين والآخـر على القوافل الفارسية، وكانت تحدث مناوشات بـين الطـرفين، علـى الـرغم مـن أن القبائـل العربية لم تكن موحدة فكيف إذا توحدت تحت لواء واحد، وملك واحد ولذلك بـدا كـسرى متخوفاً من أن يجتمع شمل العرب فهو يحاول أن يجهض بوادر أية وحدة عربية، فعندما يـرى الفرس أن هناك من يهدد مصالحهم حتى ولو كان بالقول فهـم مـستعدون أن يـدفعوا بـه إلى التهلكة وكان الفرس دائما ما يحاولون "زرع العداء بين القبائل العربية وعدم ترك الفرصـة لهـا كي تتحد"[1] والتاريخ يؤكد أن الفرس كانوا يخشون من وحدة العرب، لأنها ستـشكل خطـراً على مصالحهم وإيقافاً لنفوذهم والمؤلف يحاول أن يؤكـد علـى القوميـة وحـب الانتمـاء و"أن التأكيد على الذات أو الهوية القومية لا يعـني بحـال مـن الأحـوال قطـع الوشـائج مـع العـالم الخارجي والحضارات والثقافات الأخـرى، بـل إن أكثـر الأعمـال خلـوداً وأشـهرها في عـالم الأدب هي تلك الأعمال التي نتلمس في طياتهـا روح الفنـان وروح الأمـة الـتي ينتمـي إليهـا لأنها حينذاك تكون قد صورت لنا بصدق تجربة الإنـسان وحيـاة المجتمـع بـصدق وأصـالة"[2] فهو يؤكد على الذات العربية ويدعو إلى الحفاظ عليها مهما كانت الظروف المحيطة.

النعمان: من أنت؟

تحدثت كثيراً عن قومي،

وطعنت كما شئت

فاسمع يا كسرى:

طلل مهجور في الصحراء

أنظف من قصرك هذا

---

(1) التحالفات بين القبائل العربية في شمال ووسط شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام وعصر الرسالة: 124.

(2) مهمات المسرح العربي: عبد الستار جواد، الأقلام، ع8، س14، مايس 1979، 64.

وتد في خيمة راع من قومي،
اشرف من تاجك هذا
كسرى: يكفي
النعمان: أن بعيراً في بلدي
يأكله جرب وجذام
أفضل منك
كسرى: كفى.. قلت كفى
النعمان: كلا..
لن تتطاول بعد اليوم علينا
وستبقى تتمرغ في الوحل إلى أذنيك،
إذا فكرت بهذا[1]

إن النص هنا يتصاعد باتجاه الأزمة وقد يكون خرج عن السياق التاريخي وابتعد عن الأصل الذي تضمن الحادثة لكنه يحاول أن يدخل فكره المعاصر في سياق الحدث التاريخي ويستثمر الحدث التاريخي ليعبر عن أفكار معاصرة تنم عن اعتزازه بقوميته وفخره بها، والانفجار الذي حدث في المسرحية وأوصلها إلى الذروة أي أزمة الحد الأعلى من الاحساس والتوتر.. ويمكن أن تعتبر أيضاً من ناحية البناء المسرحي بأنها نقطة التحول في المسرحية[2] فأصبحت الشخصيات في حالة تصادم سواء بالأقوال أم الأفعال، ووصلت إلى مرحلة متأزمة من الصراع، فالنعمان قد تيقن من موته وأن كسرى قد أضمر له الشر، فعندما أراد أن يمضي إلى كسرى مر على بني شيبان فأودعهم سلاحه وعياله عند هاني بن مسعود الشيباني[3]، وقد فعل ذلك على أنه نوع من الاحتياط، والمؤلف أراد أن يخرج النعمان بأبهى

---

(1) الشرارة. 65-66.

(2) فن المسرحية: 422-423.

(3) مروج الذهب ومعادن الجوهر: 92.

صورة، وهي صورة البطل العربي المقاوم للمحن وجعل المتلقي يستقبله بوصفه نتاجاً بطابع "عربي ولم تستقبل كنتاج اقليمي والسبب أن المضامين التي عبثت في هذه النصوص، تعبر عن هموم آمال شاملة أكثر من تعبيرها عن هموم وآمال موضوعية"[1] ولذلك فقتل النعمان صورة تنعكس على الواقع المعاصر ويشمل كل قائد يفكر أو يريد جمع شمل الأمة.

كسرى: فإذن،
خذها من كسرى
النعمان: آه،
أتقتلني غدراً
هي شيمتكم والله
ولكن.. لن يذهب هدراً هذا الدم
وسيجري دمك القذر الغادر،
في هذا الإيوان
وستندم
"زيد يقترب من النعمان ويطعنه من الخلف.."
زيد: خذ..
هذا ثأر أبي
النعمان: "وهو يلتفت" كم أنت جبان
يا ابن الخائن
كم أنتم جبناء[2]

(1) المسرح في الوطن العربي: 306.

(2) الشرارة: 66-67.

لقد أصبح قتل النعمان نقطة التحول في المسرحية، لقد شعر بأنه لن يستطيع جمع شمل القوم تحت لواء واحد، فهم مازالوا منقسمين مع الفرس والروم وربما كان هذا إشارة إلى الواقع المعاصر الذي يعيشه العرب، فحاول أن يعطي حياته ثمناً للوحدة التي طالما أرادها والتي لن تتحقق إلا بموته، والنعمان قد تلقى ضربتين الأولى هي ضربة العدو والثانية هي ضربة الخيانة، من زيد الذي لم يستطع أن يواجه النعمان وإنما كانت الطعنة من الخلف وهذه إشارة إلى أنه لابد من الانتباه من هذه الفئة التي تأتي طعناتها من الخلف وفي الغفلة، وقد اظهر المؤلف شخصية زيد بصورة انتهازية وصولية وكذلك هو شخص منافق "والشخص المنافق واحد من أصعب الشخصيات تصويراً على خشبة المسرح"[1] فنجده كالأفعى التي تغير من لونها بحسب مصالحها فهو يمتدح كسرى من أجل أن يصبح ملكاً ويخدعه وكذلك الأمر مع الملكة والقائد شهربراز والقائد بهراز، فأصبح هناك تخوف من بقاء زيد لأنه يشكل خطراً على الجميع خصوصاً أنه قد تنكر لقومه، فليس بالغريب أن يتنكر للفرس، لذلك أصبح التخلص منه أمراً ضرورياً بعد أن كشف المؤامرة ما بين الملكة وهامرز لذلك قرر قتله كي لا تنكشف اللعبة التي تدبرها الملكة مع الهامرز، فالنعمان وزيد كلاهما قد قتلا على يد الفرس، والمسرحية ليست صراعا قومياً وحسب، بل هناك صراع آخر وهو صراع ما بين نفس القومية وهو الصراع العربي العربي فهذا الصراع يخدم المحتل ويسهل عليه الأمور وهذا ما أراد المؤلف أن ينبه عليه بضرورة تجنب هذه الصراعات لأنها ستشعل التفرقة ولن تخدم أي طرف، وكذلك نجد الصراع الفارسي الفارسي فأصبحت "الصراعات الحادة على التيجان، وما رافقها من ضعف بعض ملوكهم، إضافة إلى طمع جيرانها من عرب وأتراك وروم، وكان سجل الصراعات مع هذه الأمم، حافل بالمعارك الكثيرة حتى أن فكرة الحرب بينهم – أي بين الساسانيين وهذه الأمم قد استولت على عقول ملوك آل ساسان"[2] لذا فأيوان كسرى لم يخلُ من المؤامرات والقتل عند الحاجة فقتل النعمان قد ولد صراعاً قوياً ما بين العرب والفرس، بينما لا نجد هذا مع زيد بل على العكس فقتله أفاد العرب، لأنه حتى

---

(1) تشريح المسرحية: مارجوري بولتن، ترجمة: دريني خشبة، 147.

(2) بنو شيبان: 128.

اللحظات الأخيرة قبل قتله كان يساعد الأعداء ويخبرهم بالصحراء وما تفعله، فلو لم يتم التخلص منه وسماع كسرى لخيانته، ربما كان سيغير من نتائج المعركة مع العرب والفرس.

زيد: صدقني
صدقني ياهامرز
لهيب الصحراء سيقتلكم
سيلاقونك في ذي قار
وهنالك حيث القيظ القاتل
يشوي الأجساد
سترى الجند، الواحد تلو الآخر
يسقط مثل فراش في النار
هامرز: وما أدراك بذلك؟
زيد: تلك دياري
وأنا أعرفها شبراً شبراً
هامرز: ها...
أنت بدأت تحن إذن
لديارك يا زيد؟
زيد: لا أعني هذا.. بل[1]

فزيد قد قطع كل صلة تربطه مع قومه وأرضه ولم يعد يرى غير ملكه الضائع، وزيد هو أنموذج لمن يخدم المحتل واصفاً عمله بالبطولة وأنه يعمل لمصلحة أمته وليس من أجل مصالحه الشخصية، لكن المؤلف هدم هذا الادعاء مؤكداً على أن من يتقرب من الأعداء لا هم له سوى مصلحته الشخصية، ويحاول المؤلف ايقاظ الحس القومي من خلال التاريخ وهو

---

(1) الشرارة: 77-78.

يكتب في مرحلة صراع حقيقي بين العرب والفرس، وهو يسلط الضوء على فترة محددة تشبه المرحلة التي كتبت بها المسرحية حيث كانت الحرب ما تزال مشتعلة ما بين الطرفين، وهناك من ساند الفرس كما ساندها بالأمس زيد، والنعمان مازال متأكدا من أن العرب سيقفون معه فهي ليست حرب النعمان لوحده وأن بدأت به، هي ممتدة وستأتي نار هذه الحرب على الجميع.

النعمان: لنقل يغدر بي.. يقتلني
هذا ما تخشونه
ليكن
فلعل بموتي يا قوم حياة أخرى
لا نحني فيها الرأس،
دعوه – أذن – يقتلني
تلك هي الشعرة،
فليقطعها الفرس
لعل الدم يلتم
ويمتد ويمتد
ها أنذا أبصر:
تلك عيون تطلع من قلب الصحراء
وتلك خطى تسعى
وأكف تتمرد
ها أنذا أسمع
ذاك صهيل الخيل يخض الفلوات،
وافق بغبار الزحف تتلبد
"صمت"

أنا ماض حيث أقص الشعرة،
بين ملوك الفرس وبيني[1]

فحوار النعمان الذي كان من مخيلة المؤلف أراد أن يؤدي إلى حدة الانفعال للأحداث التي تجري وأن يحمل النعمان الموقف البطولي فصراع يدور بين الذهاب إلى كسرى وعدمه فهو صراع نفسي، كان ظاهرياً عبر به أثناء حديثه مع الفرعاء وهاني وعندما يكون لدى الكاتب موضوع أو هدف قوي يريد أن يطرحه ويدعو إليه فيجب عليه أن يكون فناناً درامياً أولاً وداعية ثانياً، وإلا فإن كلماته ستكون دون تأثير وتسبب الملل لدى المشاهدين حتماً[2] فالمؤلف لم يرد أن تكون مسرحيته مجرد شعارات وهتافات تثير الحماسة لدى المتلقي وتنتهي بانتهاء العرض، لكنه أراد أن يكون المتلقي مقتنعاً بالاحداث التي جرت وتتيح له في نفس الوقت أن يقارنها مع ما يجري بالساحة من صراع وحرب ونجد النعمان يعبر عن تفاؤله بموته وأن موته سيغير من المعالم المعروفة أشياء كثيرة فهو يستبق الأحداث، ويدرك أنه بموته سيعطي مالم تعطه حياته، فهو يحلم بلم شمل العرب ولن يحدث هذا إلا إذا مات، وبذلك ستتهيأ أسباب المعركة وهي قتل كسرى للنعمان ورفض هاني بن مسعود الشيباني تسليم ودائع النعمان إضافة إلى الصراع الطويل بين العرب والفرس، وكذلك أراد كسرى تصفية حلفاء النعمان[3].

فأصبحت لدينا مقارنة وهي:

موت النعمان	تحول	حياة الشعب
سلبي	←	ايجابي

---

(1) الشرارة: 52-53.

(2) صناعة المسرحية: 96.

(3) ينظر: التحالفات بين القبائل العربية: 127.

فأصبح الموت يعني الحياة، والادراك للخطر الذي يحيط بالأمة لن يحصل إلا بموت النعمان كون هناك من تنطلي عليهم حيل والأعيب الفرس، ولذلك بقي النعمان يدفع بالصراع إلى أن يبلغ الذروة وبذلك ستصبح نقطة التحول الايجابية، ونجد النعمان قد أوكل مهمة حفظ الأمانة إلى هاني وقد أحسن الاختيار فقد قال للنعمان حين أودعه أهله وسلاحه "قد لزمني ذمامك، وأنا مانعك مما أمنع نفسي وأهلي وولدي منه ما بقي من عشيرتي رجل"[1] وهذا يدل على الوعي والحس لدى هذا القائد الذي استطاع أن يكون على قدر الحمل الملقى إليه، وهو بذلك قد تحول إلى بطل قومي ومثلاً للوفاء والتضحية، وهذا ما وظفه المؤلف في المسرحية.

هاني: ودائعكم في عنقي يا نعمان، أمانة
ولك العهد اني ساصون أمانتكم[2]

فقد أعطى العهد على أن يحافظ على الأمانة الملقاة إليه، رغم أن ذلك سيعرضه وقومه لغضب كسرى ملك الفرس خصوصاً أن لديه قوة كبيرة وجيشاً منظماً وأسلحة كثيرة والعرب هي قبائل شتى وليس لديها جيش نظامي وهي لم يسبق لها أن حاربت جيشا بهذا العدد، ولكن الفرق يكمن أن العرب كانوا يملكون حقاً في الدفاع عن أنفسهم وأعراضهم، أما الجيش الفارسي فكان تحت رغبة ملك أتصف "بالقتل والتجبر واحتقر الاكابر وظلم الرعية، حتى أن معاقله غصت بالناس تنفيذا لرغبته"[3] فأوصافه في المسرحية لها مرجعية تاريخية أستثمرها المؤلف لرسم أبعاد شخصيته من خلال حواراته مع قادته والملكة والنعمان وزيد، حيث جعله أيضاً مغفلا لأنه لم يستطع أن يتبين طبيعة العلاقة ما بين زوجته والقائد هامرز وهو بالوقت نفسه ينصاع أحياناً لرأيها، وكانت شخصيته يخالطها الغرور وعدم

---

(1) الكامل في التاريخ: 1/ 488.
(2) الشرارة: 53.
(3) المختصر في أخبار البشر: عماد الدين أبو الفدا، 1/ 54.

الاهتمام بأحوال رعيته أو حتى ما يجري في الأيوان ولذلك فمن الطبيعي أن نجد هذه الشخصية تفشل، ولم يجعل سقوطها مفاجئاً بل مهد له عبر مشاهد وحوارات جرت على طول خط المسرحية، فقائد جيشه قد تخلى عنه وأنضم إلى الروم لأن كسرى قد أبعده، وقد يكون أيضاً بسبب كلام زيد، الذي استطاع أن يزرع الفرقة بينهم من حيث لا يعلم أنه بانقسامهم يفيد العرب ولو كان يدرك أن لهذا الأمر فائدة لقومه ربما لم يفعله لأنه خائن لا يتوقع منه أي خير، ونجد اهانة كسرى لشهربراز قد أكدت مزاعم زيد بأنه يبعده ويقرب هامرز فهو يؤيد هامرز لأن هذه رغبة الملكة التي استطاعت أن تقرب هامرز وتقصي شهربراز رغم أنه القائد الأول.

كسرى: دعنا من ثرثرة لا تجديك

كفى،

وإذا لم تسكت يا شهربراز

فليس عسيراً،

أن نخرس أمثالك

شهربراز: مولاي

كسرى: مقاطعاً كفى

يبدو أني اخترت لحرب الروم

جباناً لا يتقن إلا الهذيان

هيا..

أمض إلى الروم

ودع أفعالك تتحدث،

لا أقوالك

شهربراز: حسناً مولاي

والنار

ستسمع من أفعالي ما يرضيك[1]

فكسرى مستعد لأن يتخلص من أي شخص لا يلبي له ما يريد أو يعصي له أمر، فهو شخص متقلب وقد ينقلب على أي شخص يعترضه، ولذلك أنقلب عليه قائد جيشه بسبب اهانته له أمام الجميع، فالمؤلف بذلك يحاول أن يوضح أسباب انقلاب شهربراز وفق تسلسل منطقي، حيث كان مخلصاً ونتيجة الظروف المحيطة به من تقريب هامرز واقصائه حصل انقلاب في شخصيته فتحول إلى خائن بعدما كان مخلصاً لكسرى، وهو عندما يقول لكسرى ستسمع عن أخباري، كان الخبر هو خيانته لكسرى وانضمامه للروم، رغم ذلك كسرى يصر على أن يرسل الهامرز لمقاتلة العرب الذي كانت نهايته غير محددة هل سيعود من المعركة وينهي ما أرادته الملكة وهو قتل كسرى، والمصادر التاريخية أشارت عند بدء المعركة نادى الهامرز (مرد–مرد) وعندما سأل العرب ماذا يريد، اتضح أنه يريد المبارزة فقتل[2] في معركة ذي قار، لكن المؤلف جعل المتلقي في حالة انتظار هل سينفذ المؤامرة، وخصوصاً أن كسرى كان متأكداً من انتصاره.

كسرى: كلا، كلا..

هو يوم لا أكثر

فيه تؤدب بدو الصحراء

وتعود إلينا

لتكون القائد في حرب الروم[3]

(1) الشرارة: 58.

(2) ينظر: بنو شيبان ودورهم في التاريخ العربي والإسلامي، 131. وينظر: مروج الذهب ومعادن الجوهر، 2/ 93.

(3) الشرارة: 84.

فقد توقع كسرى أن تكون الغلبة للفرس كون هذا الجيش الذي لا يقهر وهو مدرب أحسن تدريب، بالقياس إلى العرب الذين لم يخوضوا معركة منظمة من قبل فاستخدموا سلاح الماء والصحراء، حيث منعوا عنهم الماء، فقد كانت حادثة هامة حتى أن النصرانيات قد صمن شكراً لله[1] فقد حركت الحس القومي وحطمت غطرسة الفرس وقوتهم وشجع القبائل العربية على الاستهانة بهم، وأن الخضوع للسلطة الأجنبية لم يعد أمراً مقبولاً وبذلك تجاوز العرب نطاق الوحدات القبلية[2]، والعرب لم يستهينوا بهذه المعركة بل أكملوا العدة ولم يكن أمامهم خيار إلا النصر فدفعوا الفرس إلى الصحراء فالتفت عليهم فهي لا ترحب بالغرباء أبداً غير الفرسان الشجعان وهذا ما ذكره النعمان لكسرى، لكنه ظل يسخر منه ومن قومه، ونجد من القبائل من لم تدرك أن الحروب هي ليست حرب النعمان وبني شيبان وحدهم بل هي صراع قومي والفرس لم يضعوا أي اعتبار للعرب حتى الموالين لهم، لذلك انسحبت القبائل التي كانت تقاتل إلى جانب جيش كسرى عندما أدركت أن هذه المعركة ليست معركة عادية بل معركة أثبات هوية فأرسل "قوم من طي والعباد وأياد وسائر من كان مع الفرس من العرب إلى بكر بن وائل رسولاً يعلمهم أن انتصارهم على الفرس أحب إليهم، وقالوا: أي الأمرين أحب إليكم؟ أن نطير تحت ليلتنا فنذهب، أم نقيم ونفر حين تلاقوا القوم؟ قالوا: بل تقيمون، فإذا التقى القوم انهزمتم بهم"[3] وفي المسرحية نجد أن رجلاً يدخل ويخاطب هاني وحنظلة.

الرجل: مهلاً
أن كنا يا قوم مع الفرس
فنحن بهم أدرى

---

(1) ينظر: بنو شيبان ودورهم في التاريخ، 130.

(2) ينظر: التحالفات بين القبائل العربية في شمال ووسط شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام وعصر الرسالة: إبراهيم محمد علي، (رسالة ماجستير)، 117.

(3) العراق في مواجهة التحديات: العسلي، 1/ 137، نقلاً من (بنو شيبان ودورهم في التاريخ).

فلقد بلغ الحقد بهم
حد النيل من العرب جميعاً
لا فرق لديهم
بين اياد أو بكر أو قوم بني شيبان
حقاً هذا ما نتحسسه
ولقد أوفدت إليكم
لأقول لكم: قومي معكم
سنكون يداً واحدة،
في وجه الغرباء[1]

فدخول هذه الشخصية إلى المسرحية غير مسار الأحداث، رغم أن ظهور هذه الشخصية قد جاء مرة واحدة على طول المسرحية لكنه، جعل التفاؤل بالنصر القريب وكذلك ساعد على رفع الروح المعنوية لدى المشاركين في المعركة وأن الحس القومي لابد أن يتغلب على جميع الخلافات الموجودة بينهم، فهو يرسم رؤية واضحة وأكثر عمقاً عن طبيعة العلاقات العربية، فالكاتب العراقي ما زال متفائلا بان الحس القومي لابد أن ينتصر، مهما كانت الخلافات بين القومية الواحدة، فقد استعان المؤلف بالنص الأصلي كمرجعية وأعاد تشكيل الشخصيات وفق الظروف الجديدة أو وفق افتراضات تخيلية، فهو يملأ فجوات التاريخ بمنطلق العصر الذي يعيشه.

كسرى: لم تبق إلا لغة الخيبة
وهي كل ما لديك
فاعترف الآن
لقد هزمت يا كسرى

---

(1) الشرارة: 87.

لقد هزمت

ليس سوى الرماد في يديك

والذلة في عينيك

"ينزع التاج عن رأسه.. ثم يحمله يائساً خارجاً من المسرح وهو يردد"

هزمت يا كسرى..

هزمت يا كسرى.. [1]

فتصوير هزيمة كسرى هي لرفع الروح المعنوية لدى العرب وأن نصر الأمس قد يتحقق اليوم، وهو يكرر لقد هزمت يا كسرى مرات عدة تأكيداً على خيبته وفشله، وقد أعطى عمقاً واضحاً لنهاية الأحداث، إذ إن المؤلف في مسرحياته كان يترك النهاية مفتوحة وهنا أيضاً فالسؤال المطروح هل سيعود كسرى من جديد؟ أم اكتفى بتلك الهزيمة؟

أن الشاعر ترك النهاية مفتوحة ليوحي بالقول باستمرارية هذا الصراع وأنه لا يمثل عصراً واحداً ولا يعبر عن مرجعيته التاريخية بل معاناة عصور وأجيال تتجدد مادامت الأرض العربية محملة بالخيرات.

---

(1) الشرارة: 90-91.

المبحث الثالث

شخصيات مبتكرة

يعمد المؤلف إلى استلهام الماضي في أعماله، ولكي لا يجعل نفسه مؤرخاً للأحداث وحسب بل يضيف إلى المرجعية التاريخية المعروفة شيئا من بنات أفكاره ويدمجها مع الأحداث الحقيقية في بنية واحدة معتمداً على قدرته في الابداع والتأليف، جاعلاً المتلقي يستقبلها على أنها أحداث ماضية وينظر إليها على أنها قيمة إنسانية، فهو يدخل حوادث قد يمر بها أي إنسان معاصر، وقد يكون المؤلف نفسه قد مر بهذه الحادثة فأخذ منها موقفاً معيناً وجعل لها فلسفة خاصة وحتى إذا جاءته لحظة الابداع الفني جمع ما كان متشتتاً في ذهنه ووظفها في اطار العمل الذي أختاره، ولهذه الشخصيات الفضل في كشف بعض حوادث الماضي الذي سكت عنه "فالشخصيات التي يبتكرها المؤلف ينبغي أن يكون لها ما يبرر وجودها من الأفعال التي هي خير دالة على الشخصية"[1] وهذه الشخصيات ترفع الستارة عما هو مخفي، وقد تساعد في تفجر الحدث الدرامي، ويستطيع المؤلف أن يتلاعب بهذه الشخصيات ويتحكم بدورها في العمل بحسب ما يريد، لأنه غير ملتزم معها بنهاية تاريخية معروفة كما هو الحال في الشخصيات التاريخية والأسطورية التي وصلت إلينا وهي كاملة البناء إلا فجوات صغيرة يستغلها المؤلف بالابتكار وعناصر التشويق، ويحيل الأسماء فقط إلى مرجعية تاريخية أو أسطورية، والمؤلف لديه الحرية وإن كانت غير مطلقة تماماً لكن المسرحية "ليست نسخة من الطبيعة وإنما هي محاكاة لها"[2] فهو يأخذ من التاريخ الشخصيات التي يراها لازمة لعمله ويستبعد منها ما ليس ضرورياً لأنه يقيد النص المسرحي بالزمن،

---

(1) مقاربات في الخطاب المسرحي: 96.

(2) علم المسرحية: 320.

والنص المسرحي كونه "خطاباً أدبياً متخيلاً، جرى تطويعه لفعل المسرحة مع احتفاظه بالقيمة الدرامية التي تشكل العلامة الدالة على تنامي الصراع"[1].

فالمؤلف يجعل الشخصيات الحقيقية والمبتكرة تتفاعل فيما بينها لتكون المدار الذي تدور في فلكه المسرحية، وقد تصبح أهمية هذه الشخصيات موازيةً للشخصيات الحقيقية وهم الأبطال وقد تتفوق عليهم، وهذه الشخصية قد تصبح متنافسة لتولد الأحداث فهو يبحث عن رؤية فنية شاملة وليست رؤية تاريخية ولذلك لجأ مؤلفوا المسرح إلى "الحدث نفسه كما ورد والتزموا بالتفسير التاريخي نفسه، لكنهم فتشوا في كتب التاريخ نفسها، عن أسباب ثانوية ذكرها المؤرخون لما حدث وجعلوها أسباباً رئيسة فيما حدث. ثم أضافوا إليها ما يقتضيه الفن من تواشيح الخيال وابتداع شخصيات غير موجودة تؤكد الأسباب التي اعتمدوها"[2] فهو يأخذ بالأسباب الثانوية التي تكون أحياناً أكثر إقناعاً من الأسباب الرئيسة، وتعطي المجال للكاتب المسرحي أن يقول ما يريد قوله لمجتمعه عن طريق التاريخ فهو يخاطب الجموع "وكاتب المسرحية الذي ينطق الشخوص ويحركها لا يعبر عن وجدان ذات واحدة، ولا ينحصر في تجربة واحدة دون سواها، وإنما يعبر عن وجدانات مختلفة متضاربة، وعن تجارب عديدة يصطرع فيها فعل الفرد بفعل الآخر وتشتبك في أفعال جماعة إنسانية باعتبارها وحدة من مجتمع لا باعتبارها أفراداً يتغنى كل منهم بمشاعره على حدة"[3] فالشخصيات التي تكون مفترقة يجمع بينها في العمل المسرحي فالجميع يؤثر ويتأثر ببعض ففي مسرحية شموكين اهتم الجميع بأيلاني وحاول كسبه إلى جانبه، فمن هو هذا الشخص المجهول؟ بعد أن تمضي المسرحية بأحداثها تبدأ هذه الشخصية بالانكشاف فشموكين يدعوه لينضم إليه والى أتباعه، على الرغم من أن المؤلف لم يذكر هذه الشخصية بتفاصيلها إنما كشفها لنا بالتدريج فقد كان أيلاني صاحب ثورة كبيرة ضد شموكين وظلمه ولديه حبيبة تدعى

---

(1) مقاربات في الخطاب المسرحي: 91.

(2) مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة إلى اليوم: فرحان بلبل: 29.

(3) المسرح أصوله واتجاهاته: محمد زكي العشماوي: 12.

كيشار، وقد تم سـجن أيلانـي، وتـزوج شمـوكين بكيشار فتمـت محاصـرته ولـذلك لجـأ إلى الخمرة، وهـو يصرح عن ذلك قائلاً.

أيلاني: آه.. دعني، دعني
ما جدوى أن أحرق نفسي ثانيةً،
أولم أصرخ، أولم أحتج
ألم افعل
قاومتُ، وقاتلتُ
وصلتُ وجلتُ
وها أنذا جسد مشلول ومعطل
زهرة أيامي ضاعت
لماذا أنتظر الطوفان، ولا يأتي الطوفان
ألم أدرك بعد بأن زماني هذا
باب مقفل
آه، وكيشار
حبيبة روحي وصباي الراحل
أين مضت كيشار
وهل رحل الحلم الأول؟[1]

فاللغة التي تحدث بها أيلاني تعبر عن وجهة نظره، فهـو متـشائم مـن كـل مـا يجـري حوله ويرى أن لا جدوى في المقاومة، فقد لجأ إلى الخمر والخدر فايلاني الهـارب إلى الخمـر لم

---

(1) شموكين: 48.

يكن إلا رمزاً للشعب الذي يبدو مستسلماً[1] فهذا حال الجماهير عندما تتلقى صدمة كبيرة فإنها تقف عاجزة ربما لأنها أعطت لنفسها ومكانتها ثقة كبيرة فانشغلت عن الأمور المهمة وهي إعداد العدة لحسم المعركة، فشخصية أيلاني لا تعتمد على مرجعية تاريخية حقيقية والجبوري خلق هذه الشخصية من خياله ليجعل منها صورة للشعب الذي يأس من التغيير فاستسلم للواقع المر.

لكن شموكين تلقى الضربة من إيلاني الذي ظن أن السجن قد أبعد الأفكار الثورية عنه فنجده حين يقابله لا يتورع عن اهانته.

أيلاني: 'ببرود' سأقول:
أنا أتوقع أن ينهار القصر
على رأسك يا شمش شموكين
وليس أمامك إلا أن تتنازل،
عن عرش ينهار[2]

نجد أن الثورة التي حدثت لم تؤثر به بقدر ما أثرت دعوة شموكين له بأن يصبح أحد العيون التي تراقب تحركات بانيبال، فإذن هو مازال لديه نفس الثورة دون أن يشعر بذلك لذلك عندما يطلب منه شموكين أن ينضم إليه، يهاجمه بالكلام الصريح فهو وإن أعتزل الثورة، لكن الثورة لم تنعزل عنه، وإن ترك القصر فالقصر لن يتركه حتى يقضي عليه نهائياً ويجرده من كل أحلامه وطموحاته حتى وإن سلبه منها فما زال حضوره يشكل خطراً ولذلك السلطة تبقى متوجسة من أصحاب الثورات والانتفاضات لابد أن يرجع إلى منبعه الأول وهو رفع الظلم حتى وإن عاش بحالة من الحذر المؤقت، لقد كان حديث أيلاني مع

---

(1) الشعر المسرحي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية حتى القادسية الثانية: مصطفى ساجد مصطفى، (رسالة ماجستير)، 58.

(2) شموكين: 55.

شموكين هو صوت الشعب وصحوته، والسلطة لا يمكن أن يوقفها إلا صوت الشعب وثورته، وأيلاني أصبح لديه اليقين بأن القصر انتهى أمره، والخونة ستتم محاسبتهم وأن هناك لعبة تحاك في الخفاء الغرض منها تقسيم الوطن، ولذلك تمت دعوته إلى القصر وهي أن توجه هذه السلطة القمعية لأنها ما زالت تعيش في نار الذكرى وهي تشبه بعدها عن أيلاني مثل ما حدث مع بابل وآشور فلابد أن تفعل شيئاً لتجمع بينهما وترفض ما تعيشه من الألم فاختارت طريق الهروب، والهروب هو شيء سلبي لكن في بعض الأحيان ايجابيا وكيشار تمثل جموع الشعب التي عانت من قرارات السلطة التي جعلتها تدفع ثمن جريرة لم ترتكبها وتقع في براثن السلطة التي لا يهمها إلا تحقيق مصالحها حتى لو أفقدت الشعب أمنياته فنجد طعنة لوكال لم تؤثر به بقدر ما تأثر بهروب كيشار.

منذ عرفت حكاية كيشار وأيلاني
أحسست الطعنة توغل في قلبي
والآن،
لتحترق الأشياء[1]

فبقاؤه وحيداً بعدما هربت كيشار كان مؤلماً له، وهروب كيشار يدل على ضعف العلاقة التي تربط ما بين كيشار وشموكين، التي عادت إلى جذورها وتركت القصر وما فيه.

ونجد علاقة توسا والسلطة التي لم تراعِ حقها واغتصبت حقها وحق زوجها وأطفالها وعندما أخبرت أولي الأمر قوبلت بظلم أكبر، وهي أن تصبح جارية لبهراز قائد جيش تيومان فأصبح الاعتداء عليها من كل النواحي سلبت الأرض وأبعدت عن زوجها وأبنائها وأخيراً تأخذ هي كي تصبح جارية، فهذه السلطة الغاشمة تريد أن تحصل على كل شيء بحجة بناء المعابد وخدمة الوطن، لكنها ترفض الخداع والزيف الذي كان باسم الدين.

---

(1) شموكين: 78.

توسا: إذنْ،
لابدَّ لنا أن نتشرَّدَ
أن نعرى ونجوع،
ليعيش رجال المعبد،
أن نذبح صبحاً ومساءً
ليعيش رجال المعبد،
لابدّ لنا الا نشكو
ليعيش رجال المعبد
أيظل رجال المعبد يمتصون دمانا[1]

فالظلم الأول وقع عليها من رجال الدين الذين كانوا يمسكون الحكم، متخفين باسم الدين فهي انتفاضة بوجههم، وهنا كشفت أن رجال الدين يأخذون أموال الناس دون حق مشروع، صحيح أن مسرحية السيف والطبل تعالج موضوع الحرب بين الأشوريين والعيلاميين في الماضي والحاضر لكنها في الوقت نفسه تكشف زيف العيلاميين فاستطاع المؤلف أن يوحد أفعال المسرحية فأصبح كل جزء من أجزاء المسرحية وكل تفصيل من تفصيلاتها لابد أن يؤدي في النهاية إلى خدمة المعنى الكلي للمسرحية[2] وهذا ما يطلب من مؤلف المسرحية هو وحدة الفعل، فكل هذه الأحداث تصب في خدمة العمل المسرحي فهروب توسا لم يكن ذا قيمة لو لم يجعله المؤلف يحتوي على صراع درامي، فاستطاعت أن تنقذ شادونا من الأمر وهي تحمل معها معلومات كثيرة عما ينوي أن يفعله العيلاميون فأخذ بهراز لتوسا جارية له أفاد الأشوريين وجعلهم يتغلبون على العيلامين كونها تعرف ما يدور في القصر وهذه الشخصية التي وجدت من صنع المؤلف وخياله بل إن هذه الشخصية من المرجح أن لا يكون لها أصل تاريخي أصلاً لكن المؤلف أراد أن يعبر بها عن السلطة التي لا

(1) السيف والطبل: 34.

(2) المسرح والتراث العربي: 71.

تكتفي بالاعتداء على جيرانها بل تضطهد شعوبها وتدفع بهم في حروب لا مصلحة لهم بهـا. وهذا التوظيف يحمل أبعاداً معاصرة أراد الجبوري بثها عبر شخصيات المسرحية الـتي صـنعها خياله.

كولانو: كنت إذن جارية في القصر العيلامي،
ألا يمكن أن نسمع شيئا ما،
عن أخبار القصر،
وأخبار القائد بهراز
توسا: أجل مولاي
هم الآن يعدون العدّة
كي يغزو أرض النهرين
آشور: وتوليز،
هل استبقوا من يحميها؟
توسا: أصغيت إليهم مراتٍ،
وهم يجتمعون،
لقد قرر بهراز
أن يحفر حول الأسوار خنادق،
يملأها بالماء،
فإن وصل الجيش الأشوري إلى توليز،
تكون نهايته عند الأسوار[1]

لقد ساعد وصول توسا إلى الأشوريين أن تنقل لهم ما يجري هناك من أحداث داخـل القصر العيلامي فإذن هي ساعدت على إسقاط عرش تيومان بما حصلته مـن أخبـارهم ومـا

---

(1) السيف والطبل: 87.

يفعلونه وتصرفها مع بلدها جاء نتيجة ممارسة السلطة معها فأصبح فعلها أمراً طبيعياً فقد شعرت بالاغتراب وعدم الانتماء لأن "السلطة في سعيها المحموم لحماية كيانها ومنطقها المعرفي تعمل على احتواء الواقع وإذابة الفرد فيه، فهو لا يمتلك كياناً مستقلاً يسمح له بإبداء موقف معارض، كما لا يمتلك وعياً يتيح له فهم آليات اللعبة السلطوية، ونظراً لكون نشاط الفرد وتحييده في مستويات دنيا غير مؤثرة فإنه يفارق معرفة السلطة محاولاً تدميرها، أو فضحها وتعرية تناقضاتها الفكرية"[1] وهذا ما حصل مع توسا حيث بدأت تعيش في حالة اغتراب مع السلطة فقررت الانتقام منها وإيقافها، فلم يكن أمامها مجال سوى أن تساعد الآشوريين الذين يخوضون معركة ضد بلدها، فهي وإن لم يكن لها وجود تاريخي لكن المؤلف جعل لها أثراً كبيراً في عمله، فأصبحت تعلل ما لم يسجله التاريخ وكيف تعرض الناس للأذى على يد السلطة التي اغتصبت العرض، فرغبتها في إسقاط تيومان وحاشيته لأنها لم تكن عادلة مع شعبها وقد استلمت العرش غدراً لأن أورتاكو أراد أن يوقف الحرب مع الآشوريين، كانت هذه الدواعي لإسقاط تيومان، ونجد شخصية مسيلا ابنة كربو الفلاح البسيط وحبيبة شادونا التي وقفت إلى جانب حبيبها شادونا، فكان والدها يطلب مهراً غالياً.

كربو: "يقاطعه بثقة" مئتي شيقل ذهب
أو ألفي شيقل فضة
هذا هو مهر مسيلا[2]

لقد فرض كربو على شادونا هذا المهر من أجل أن يدع عنه الأحلام ولكي يعمل معه في الحقل فهو ليس طامعا بثروة أو ما شابه بل من أجل ابنته ومن أجل شادونا لقد أراد كربو أن يجعل هناك ارتباطاً قوياً بين شادونا والأرض، كي تصبح أشعاره أكثر تأثيراً

---

(1) الاغتراب والتغريب قراءة في نصوص مسرحيات الفريد فرج: وجدان الخشاب، 62.
(2) السيف والطبل: 41.

وكذلك يرى إذا عمل شادونا في الأرض ستفتح أمامه الكلمات الجميلة والعبارات المتدفقة النابعة من الأعماق.

كربو: فاهبط للأرض..
كن رجلاً يا ولدي،
عانقها،
دعها تخدش هاتين الكفين الناعمتين
ليسري الدم بين عروق يديك
دع وجهك هذا تلفحه الشمس
وخل جبينك يعرق
بينك يا ولدي والأرض حجابٌ،
فأزحه عن عينيك[1]

فهو يريد أن يجعل شادونا منقباً في الأرض ليس بكلماته وحسب بل بعمله لأنه لن يدرك قيمة الأرض إلا إذا ارتبط بها أشد ارتباط، وكربو يحاول أن يربطه بالأرض عن طريق عمله بالحقل لكن أحداث المسرحية تجري على غير ما أراد الفلاح، فشادونا قد ارتبط بالأرض عندما وجد العيلاميين يهاجمون القرى ويحرقونها ويسرقون الألواح، فتغير موقفه بالكامل ليحمل السلاح مع الكلمات في المعركة.

مسيلا: ستلحق بالجيش إذن، يا شادونا
شادونا: لابدّ
وقد جئتُ اليوم أودعكم
فمكاني بين صفوف الجيش

---

(1) السيف والطبل: 42-43.

عليّ – إذن – أن أشهر سيفي والكلمات معاً
لأرد الريح
عن وجه مسيلا
لأرد الريح عن الرقم الطين
وعن حقلك يا عم كربو[1]

شادونا هو شاعر وقد تأثر بوحشية العدوان وما يفعله فقرر أن يدفعهم بعيداً عن أرضه وعن حبيبته مسيلا، فأصبحت حبيبته إحدى العوامل التي تدفعه بأن يقاوم فهي الأرض والحبيبة، فهو يضحي من أجلهم جميعا، فأصبحت مسيلا إحدى دواعي الانتماء.

أما في مسرحية الشرارة فإن من فتح باب الصراع بين النعمان وكسرى هي ماريا، التي أوقدت نار الحرب، فهي تخاف من أن يلقي بها كسرى عندما يذهب شبابها، ولذلك تستعجل بهراز أن يقضي على كسرى.

ماريا: متى.. متى؟
فها أنا أجفّ كالزهرة،
في أوان زهوها
أدري بهذا الأحمق المغرور
متى يرى الوردة تذوي
ويشيخ سحرها الأول
يلقيها وراء الأسوار[2]

---

(1) السيف والطبل: 91-92.

(2) الشرارة: 40.

فهي تساعد بالأخبار عن شخصية كسرى الذي يبحث دوماً عن الجمال وهو لا يقف عند حد ولذلك ماريا تعرف ما سيفعله مسبقاً ولذلك تحاول أن تسبق الأحداث وتتخلص منه وبذلك تضمن لنفسها مكانة شخصية لذلك تحرض الهامرز على الانقلاب والتخلص من كسرى.

ماريا: علينا أن نكثر من أعدائه
سأظل أثير النعمان وأغضبه واحرضه
حتى أفتح باباً أخر للريح[1]

فالمؤلف قرأ التاريخ قراءة جديدة وجعل من زوجة كسرى سبباً في العداء ما بينه وبين النعمان فظهرت هذه المرأة بصفة المخادعة التي ترغب في الانتقام لنفسها وكذلك هي لا توالي أحداً سوى رغبتها الخاصة، ورغم احسان كسرى إليها وتقريبها من أمور السلطة لكن هذا لم يجعلها مخلصة له بل العكس فأصبحت تمثل الخيانة، وقد تحققت مخاوفها عندما أراد كسرى أن يجلب الفرعاء والتي مثلت رمز الوفاء فهي تحاول المحافظة على أخيها وعرشه، وأن لا يخدع بكسرى.

الفرعاء: ما هذا يا قوم،
أيخدعكم بهداياه
"تأخذ بعض الثياب والجواهر من الهدايا وتتحدث إلى النعمان"
أترى هذا الثوب،
أكاد أرى ثعباناً يتلوى
بين ثناياه
وهذا الثوب

---

(1) الشرارة: 41.

الا تحمل طعنة سكين
بعض خفاياه
وجواهره
اني لأكاد أرى سم الأفعى
يكمن فيها
وأرى الدم يقطر منها
عجباً،
هل يخدعنا بهداياه؟[1]

نجد الحس القومي يكون واضحاً في حديث الفرعاء، وهذا يدل على عمق فهمها لما يجري حولها من أحداث وهي تدرك أن الفرس سيغدرون بأخيها لذلك هي تحاول أن تثنيه عن السفر خوفاً عليه، ونجد خطابها يحمل طابعاً قومياً وبنفس الوقت توعيه فالهدايا هي قناع لأخفاء الشر والمؤامرات المبيتة ضد العرب جميعاً فهي تظهر في العلن بشيء وفي الخفاء تدس السم والفتن، وكذلك يمكن أن نعد حوار الفرعاء سياسياً وليس عجباً "فالمسرح بين العرب المحدثين ولد فناً سياسياً منذ البداية، هادفاً منذ البداية ونظر إليه على أنه وسيلة تحضر"[2] فالمسرح العربي ولد سياسياً وهذا ما نجده في أغلب الأعمال التي تعرض، ومن ضمنها مسرحيات معد الجبوري التي تحمل طابعاً سياسياً وقومياً، فالمسرح العراقي يحاول أن يكون أشد ارتباطاً بالواقع وأكثرها امتزاجا بالسياسة، وهو بذلك لا يختلف عن المسرح العربي، فالفرعاء عندما تخاطب النعمان هي تخاطب جميع العرب، فهي تريد أن تنبه على الخطر المحدق بهم وتطلب منهم عدم الانخداع ببريق الجواهر، وجميع حوارات الفرعاء مع النعمان وقومها تحمل صفة الاستباق أي ما سيجري لاحقاً من أحداث، لكن تحذيراتها وأن كانت مقنعة لم تؤثر في النعمان وتغير من مسار التاريخ المعروف بل أبقاها المؤلف كما هي،

---

(1) الشرارة: 46-47.

(2) المسرح في الوطن العربي: علي الراعي، 306.

فالنعمان ذهب إلى كسرى وهو مدرك أنه سيقتله، بسبب رفضه تزويج أخته، التي جعل منها المؤلف مثالاً للمرأة العربية الأصيلة التي دافعت عن كرامتها، وكان دورها تشجيع المقاتلين العرب، ورفع الروح المعنوية لديهم، وهذا شأن العرب الذين يضحون بأرواحهم في سبيل الأرض والعرض.

الخاتمة

شكل الشعر المسرحي في شعر معد الجبوري علامة مميزة في الشعر العراقي والعربي والأدب العربي عموماً لما تميز به من توظيف للشخصية الأسطورية والتاريخية في نصه الشعري. وقد توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج من أهمها:

1- ان الشخصية في العمل المسرحي تعد الركن الأساس كونها تمثل الحدث الذي يقوم عليه العمل. وهذا ما توضح في شخصيات مسرحياته جميعاً (آدابا، شموكين، السيف والطبل، الشرارة).

2- أعيد الاهتمام بالشخصية الأسطورية والتاريخية في الشعر المسرحي لما لها من دلالات رمزية وبعد شامل وتمثيل لمرحلة زمنية من مراحل تطور الإنسان وقد حملها الجبوري مدلولات معاصرة.

3- البس الجبوري شخصيات مسرحياته لبوساً معاصراً فقد مثلت التناقضات الداخلية والنفسية للبطل الاسطوري والتاريخي مادة خصبة للمؤلف وأرضية واسعة لتقديم رؤيته الشخصية للتناقضات الاجتماعية والسياسية للفترة التي يتعرض لها الشاعر.

4- ان الشاعر في حال تعاطيه مع البعد التاريخي لبطله غير مقيد بالاحداث التاريخية كما هي، انما يتعامل مع التاريخ بوصفه بعداً انسانياً يضعه لمخيلته وابداعه، ليقدم فهماً يتناسب والتطور الفكري المعاصر.

5- وظف الشاعر الأسطورة حسب رؤيته ولما يريد إيصاله إلى متلقيه، وأعادها باسلوب معاصر معالجاً مشاكل عصره فتلاعب في الكثير من أحداثها وأعاد توظيفها.

6- غير الشاعر اسطورة آدابا في رفضه للخلود إلى مزية البطولة والتضحية والاستشهاد ليحيى الجموع وينتصر الشعب في قضيته ضد الطغيان والاحتلال ليجعل رفضه إنسانياً لا فردياً.

7- أظهر الشاعر السلطة المغطاة بالدين ودورها السلبي في حركة تطور المجتمع وحاول تعرية مستغلي الدين لابتزاز الفرد والمجموع والهيمنة عليهما للتعبير عن فكرة معاصرة.

8- خلق الشاعر شخصيات مبتكرة قد لا تكون لها مرجعية تاريخية. وجعل لها أحداثاً قد يمر بها أي إنسان معاصر قد يكون الشاعر نفسه مر بها. وفي لحظة ابداع وظفها وكشف الحوادث التي سكت المؤرخ عنها على وفق رؤيته.

9- بين الشاعر أفكاره المعاصرة من خلال شخصياته ذات المرجعيات التاريخية والأسطورية ليجعل المتلقي متأثراً بتلك الأفكار بطريقة متينة وليست طريقة خطابية.

10- نجح الشاعر معد الجبوري في استقراء الواقع واستشراف المستقبل محذراً أبناء جلدته مما يحيط بهم من خطر داهم.

11- جعل الجبوري الأسطورة والتاريخ سنداً اتكأ عليه لمعالجة مشكلات الحاضر.

12- كانت اللغة الشعرية عند معد الجبوري ذات عذوبة خاصة وانزياح مستمر مما يجعلها صالحة لدراسات خاصة.

وبعد كل هذا وذاك فان مسرح الجبوري من أهم علامات الشعر المسرحي العراقي والعربي الحديث

المصادر والمراجع

أولاً: المراجع:

- آدابا: معد الجبوري، منشورات المركز الثقافي الاجتماعي، جامعة الموصل، 1977.
- السيف والطبل: معد الجبوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.
- الشرارة: معد الجبوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- شموكين: معد الجبوري، نشرت ملحقاً لمجلة (فنون)، ع74، 4/ 2/ 1980.

ثانياً: المصادر:

أ- الكتب:

- الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري: حسين الحموي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د. ط)، 1999.
- أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة: صبري مسلم حمادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980.
- الأدب وفنونه: د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط6، 1976.
- أساطير العراق القديم: د. سوسن البياتي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ورية، ط1، 2010.
- الأسطورة: نبيلة إبراهيم، سلسلة الموسوعة الصغيرة (54)، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979.
- الأسطورة في الشعر العربي الحديث: أنس داؤد، دار الجيل، الاهرة، 1975.
- أسطورة الموت الانبعاث في الشعر العربي الحديث: ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

- الأسطورة والأدب: وليم رايترز، تر: صبار سعدون السعدون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.
- الأسطورة والتراث، سيد محمود القمني، دار سينا للنشر، القاهرة، ط2، 1930.
- الأسطورة والدراما: سعد عبد العزيز، المطبعة الفنية الحديثة، 1966.
- الأسطورة والرمز خمس عشرة دراسة لخمسة عشر ناقداً، تر: جبرا ابراهيم جبرا، وزارة الإعلام، بغداد، 1973.
- الأسطورة والمعنى دراسة في الميثولوجيا والديانات المشرقية: فراس السواح، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1997.
- أصول علم الاجتماع: مصطفى الخشاب وآخرون، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة، 1965.
- الاغتراب والتغريب- قراءات في نصوص مسرحيات الفريد فرج: وجدان الخشاب، (د. ط)، (د. ت).
- أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة: د. فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2010.
- البابليون: هـ. و. ساكز، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2009.
- بنو شيبان ودورهم في التاريخ العربي والاسلامي: محمود عبد الله إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية، بغداد، 1984.
- تاريخ الأسطورة: كارين آرمسترونغ، تر: وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008.
- التخيل التاريخي- السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية: د. عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2011.
- تشريح المسرحية: مارجوري بولتن، تر: دريني خشبة، مكتبة الانجلو المصرية، 1962.

- التفكير العلمي: د. فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978.
- الحياة في الدرامة: اريك بنتلي، تر: جبرا خليل جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، (د. ط)، (د. ت).
- الدراما في القرن العشرين: بامبر جاسكوين، ترك محمد فتي، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).
- الستارة: ميلان كونديرا، تر: معن عاقل، دار ورد للطباعة، دمشق، 2006.
- صناعة المسرحية: ستورات كريفش، تر: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.
- الشاعر العربي الحديث مسرحياً: محسن أطميش، منشورات وزارة الإعلام العراقية، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978.
- شخصية الدكتاتور في المسرح العالمي: حسب الله يحيى، الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2005.
- طبيعة الدراما: إبراهيم حمادة، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).
- العراق في التاريخ: تقي الدباغ، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 1983.
- عظمة بابل موجز حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة: هاري ساكز، تر: عامر سليمان، ط2، 1979.
- عقائد ما بعد الموت: نائل حنون، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1986.
- عن مسرحيات عزيز أباظة دراسة نظرية وتطبيقية للمسرحية الشعرية: عبد المحسن عاطف، دار المعارف، الإسكندرية، (د. ط)، 1961.
- فن المسرحية: غردب ميلتن، جيرالد بنتلي، ترك صدقي حطاب، مراجعة: د. محمود السعرة، دار الثقافة، بيروتن (د. ت).

- فن المسرحية، مع تلخيص حديث لكتاب الشعر لأرسططاليس: عدنان بمن ذريل، دار الفكر، دمشق، 1963.
- فن كتابة المسرحية: لايوس ايجري، تر: دريني خشبة، مكتبة الانجلو المصرية، مطابع دار الكاتب العربي، القاهرة، (د. ت).
- في المسرح الشعري: عبد الستار جواد، الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979.
- في النقد المسرحي: د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة للطبع والنشر، القاهرة، (د. ت).
- قوة الأسطورة: جوزيف كامبل، تر: حسن صقر وميساء صقر، دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1999.
- الكامل في التاريخ: ابن الاثير عز الدين أبو الحسن الجزري، مصر، إدارة الطباعة، (د. ط)، 1348هـ.
- كتاب الشعر: أرسطوطاليس، تر: إحسان عباس، (د.ط)، (د.ت).
- مبادئ النقد الأدبي: أ. أرتشاردز، تر: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1963.
- المختصر في أخبار البشر: عما الدين أبو الفدا، (د.ط)، القاهرة، 1345.
- مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث: د. سالم أحمد الحمداني، جامعة الموصل، 1989.
- مراجعات في المسرح منذ النشأة إلى اليوم: فرحان بلبل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- مروج الذهب ومعادن الجوهر: أبو الحسين علي المسعودي، تحقيق: مصطفى السيد أبي ليلى، المكتبة التوقيفية، (د. ت).

- مسرح سلطان القاسمي دراسة نقدية: د. غنام محمد خضر، منشورات القاسمي، ط1، 2010.
- المسرح وأصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة: د. محمد زكي العشماوي، 2009.
- المسرح في الوطن العربي: د. علي الراعي، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1991.
- المسرحية السياسية في الوطن العربي: د. أحمد العشري، دار المعارف، سلسلة اقرأ (516)، 1985.
- المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها: ملتون ماركوس، تر: مزيد مندور، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1965.
- مضمرات النص والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي: سليمان حسين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.
- المعجم الأدبي: جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.
- معجم الأساطير: لطفي الخوري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990.
- معجم السرديات: مجموعة مؤلفين، دار محمد علي للنشر، لبنان، ط1، 2010.
- معجم علم الاجتماع: الروفيسور دنكن ميشيل، تر: إحسان محمد الحسن، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش، مطبعة المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1985.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
- مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة في سوريا وبلاد الرافدين: فراس السواح، منشورات دار علاء الدين، دمشق، (د. ت).

- مقاربات في الخطاب المسرحي: د. باسم الأعسم، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2010.
- مقدمة في أدب العراق القديم: طه باقر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973.
- موسوعة المصطلح النقدي الدرامة والدرامي: س. دبليو دوسن، تر: عبد الواحدة لؤلؤة، دار الرشيد، (د.ط)، (د.ت).
- النص المسرحي العربي ونكسة حزيران: د. إبراهيم جنداري جمعة، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط1، 2004.
- نظرية الأدب: اوستن وارين، رينيه ويليك، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى للرعاية والفنون والأدب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972.
- نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن: د. رشاد رشدي، دار المودة، بيروت، ط2، 1975.
- الواقعية في المسرح المصري: مصطفى علي عمر، منشورات دار الكتب الجامعية، مطبعة الشاعر، 1967.
- النقد الأدبي: داؤد سلوم، مكتبة الأندلس مطبعة الإرشاد، بغداد، 1968.
- وجهاً لوجه دراسات في المسرحية العراقية المعاصرة: ياسين النصير، مطبعة دا الساعة، بغداد، 1976.
- الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر: محمود أمين العالم، دار الآداب، بيروت ط1، 1973.

ب- الدوريات (الصحف والمجلات):

- آدابا بين الأصالة والتجديد: عبد الباري عبد الرزاق نجم، مجلة الثقافة، بغداد، ع3، س3، 1972.
- آدابا في النجف: مراسل الراصد في النجف، جريدة الراصد، 26/ آب/ 1974.

- آدابا مسرحية متميزة تعيد الاعتبار للشعر وتلوذ بأحضان التاريخ: أمجد محمد سعيد، جريدة الراية القطرية، 24/ 3/ 2008.
- إستراتيجية التشخيص في النص المسرحي: عواد علي، الأقلام، ع3، 1989.
- الأسطورة والحضارة والمسرح في مأساة أوديب ملكاً: لطفي عبد الوهاب، عالم الفكر، الكويت، مج3، ع، 1985.
- انسجام الموروث الحضاري وتطلعات معاصرة: أمجد محمد سعيد، مجلة فنون، بغداد، 9/ 2/ 1978.
- تمرد بروميثيوس وصيرورة العدالة: اندريه بونار، تر: سهيل أبو الفخر، الآداب العالمية، ع137، شتاء 2009.
- جذور الأسطورة: سوزان لانجر، تر: عبد الودود محمود العلين آفاق عربية، س199، 2009.
- الحوار في الخطاب المسرحي: محمود عبد الوهاب، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، ع10، 1997.
- حوار مع معد الجبوري أجرى الحوار لجمان ياسين، مجلة ألف باء، العراق، 1986.
- حوار مع معد الجبوري أجرى الحوار عبد الله مالك القاسمي، صحيفة الأخبار التونسية، تونس، 1987، 14.
- حول مسرحية آدابا: خضر جمعة حسن، جريدة الثورة، 25/ 7/ 1972.
- رأيان في عرض مسرحية (السيف والطبل مشاهد الماضي بعين الحاضر): عزمي الوهاب، جريدة القادسية، 1/ 10/ 1988.
- الرفض والعطاء في مسرحية أدابا: مثري العاني، جريدة الرسالة، 22/ 3/ 1973.
- الرمز في الأسطورة البابلية: سليمان التكريتي، مجلة التراث الشعبي، ع3، 1976.
- شموكين التاريخ باهاب معاصر: علي مزاحم عباس، الأقلام، ع3، س15، 1980.

- ظاهرة التكرار في الشعر الحر: د. صالح أبو أصبع، مجلة الثقافة العربية الليبية، ع3، 1978.
- فن المسرحية: مالين مكوكين، تر: عبد الستار شوملة، مجلة الطليعة الأدبية، بغداد، ع9، س6، 1980.
- الفولكلور والميثولوجيا: عبد الحميد يونس، مجلة الفكر الكويتية، مج3، ع1، أبريل 1972.
- المرجعية التاريخية والأدبية في قصيدة سيف بن ذي يزن لعبد العزيز المقالح: وسن عبد الغني مال الله المختار، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج18، ع6، آب 2011.
- مفهوم المسرح وتاريخه: أحمد زياد محبك، المعرفة، ع546، آذار 2009.
- مهمات المسرح العربي: عبد الستار جواد، الأقلام، ع8، س14، مايس 1979.
- الهواة أكثر صدقاً: نبيل بدران، آفاق عربية، ع8، س5، نيسان 1980.

ج- الرسائل والأطاريح:

- أثر ألف ليلة وليلة في المسرحية العراقية المعاصرة 1967-1990: سلوى جرجيس سلمان، رسالة ماجستير، إشراف: د. فائق مصطفى أحمد، كلية التربية، جامعة الموصل، 1996.
- الإيقاع في شعر معد الجبوري: قاسم محمد الجريسي، رسالة ماجستير، كلية التربية جامعة الموصل، 2005، اشراف أ. د. محمد جواد البدراني.
- البناء الدرامي في مسرحيات سعد الله ونوس، أحمد قتيبة يونس، رسالة ماجستير إشراف: د. عبد الستار عبد الله صالح، كلية التربية، جامعة الموصل، 1998.
- التحالفات بين القبائل العربية في شمال ووسط شبه الجزيرة العربية قبل الإسلا وعصر الرسالة: إبراهيم محمد علي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1990، إشراف أ. د. خالد صالح العسلي.

- الشخصية في الرواية العراقية (1958-1980) دراسة فنية نقدية: مصطفى ساجد مصطفى، أطروحة دكتوراه، إشراف: د. عناد اسماعيل الكبيسي، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 1996.
- الشعر المسرحي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية حتى القادسية الثانية: مصطفى ساجد مصطفى، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 1991، إشراف: د. عناد إسماعيل الكبيسي.

ثالثاً: شبكة المعلومات العالمية:

الرمز الأسطوري في الشعر العربي الحديث: هدى قزع

www.adabfam.com /clitism /9069 /txt

الكلدان الآشوريون والسريان شعب واحد بثلاث شيات

www.istartr.com /artic /esID.ayubshaba

مفهوم التراجيديا عند نيتشه: إدريس جبري

www.aliabtiabed.net /n15-10jabrdriss.htm

وظائف الأسطورة قديماً وحديثاً: ظاهر شوكت

www.ahewar.org /debat /show.art

سيرة ذاتية:

الاسم الكامل: معد أحمد حمدون الجبوري(*)

شاعر مؤلف مسرحي ولد في مدينة الموصل بالعراق عام 1946 وأنهى تعليمه الابتدائي والثانوي فيها، حاصل على البكالوريوس آداب من جامعة بغداد عام 1968.

عمل في التدريس، ثم مديراً للنشاط المدرسي في تربية محافظة نينوى وصحفياً في جريدة القادسية ومديراً لفرقة نينوى للتمثيل ومديراً للمجمع الاذاعي والتلفزيوني في نينوى عام 1989 حتى عام 2003 وترأس جريدة أم الربيعين التلفزيونية وله العديد من المساهمات في إعداد البرامج التلفزيونية.

عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.

عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراق منذ عام 1971

عضو المجلس المركزي للاتحاد لأكثر من دورة

عضو نقابة الفنانين العراقيين منذ عام 1980

رئيس فرع نينوى للنقابة للفترة من 1981-1985

رئيس اللجنة الاستشارية للثقافة والفنون في محافظة نينوى للمدة من 1996-1998

نشر قصائده الأولى منذ عام 1965 في الصحف العراقية وفي أواخر الستينات ومطلع السبعينيات برز أسمه شاعراً على صفحات العديد من المجلات العربية والعراقية المعروفة منها على سبيل المثال الآداب، الأقلام، الموقف الأدبي، الطليعة الأدبية، البيان، الدستور، كل العرب.

(*) للتفصيل في مسيرة الشاعر ينظر: الايقاع في شعر معد الجبوري: قاسم محمود الجريسي، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، 2005، اشراف أ. د. محمد جواد البدراني. ديوان معد الجبوري (الاعمال الشعرية)، دار شمس، القاهرة: 2010.

أصدر أول مجموعة شعرية عام 1971 وكتب أول مسرحية شعرية في العام نفسه أصدر بعدها العديد من المجاميع والمسرحيات الشعرية ونشرت له عشرات النصوص في كتب مختارة من الشعرين العراقي والعربي.

من أوائل من كتبوا المسرحية الشعرية العربية في العراق وله في هذا الميدان أربع مسرحيات شعرية منشورة كانت هي موضوع هذه الدراسة، حظي كل نص من نصوصها بأكثر من عرض مسرحي داخل العراق وخارجه كما كتب العديد من المسرحيات والنصوص الغنائية.

شارك في العديد من المؤتمرات والمهرجانات والأمسيات والأيام الثقافية وقد كان له حضور شعري في مدن عديدة عبر اللقاءات والقراءات الشعرية.

كتب عن نتاجه الادبي عشرات البحوث والدراسات والمقالات النقدية بأقلام العديد من النقاد والكتاب المعروفين. كما كتبت عنه العديد من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه. ترجمت نصوصه الشعرية والمسرحية إلى العديد من اللغات الأجنبية.

منح العديد من الشهادات التقديرية وأقيمت له أمسيات احتفاء وتكريم عديدة. حصل على جائزة الإبداع في الشعر عام 2001 من وزارة الثقافة في العراق.

مؤلفات الشاعر:

1- اعترافات المتهم الغائب – شعر، 1971، مطبعة الغري الحديث في النجف
2- للصورة لون آخر- شعر، 1974، وزارة الثقافة والإعلام في العراق.
3- ادابا- مسرحية شعرية، 1977، المركز الثقافي لجامعة الموصل.
4- شموكين- مسرحية شعرية، 1980، ملحق مجلة فنون العراقية.
5- وردة للسفر- شعر، 1981، وزارة الثقافة والإعلام في العراق.
6- هذا رهاني- شعر، 1986، وزارة الثقافة والإعلام في العراق.
7- الشرارة- مسرحية شعرية، 1986، وزارة الثقافة والإعلام في العراق.

8- مسرحيات غنائية مشترك مع عبد الوهاب اسماعيل، 1986، مطبعة الجمهور في الموصل.

9- آخر الشظايا- شعر، 1988، وزارة الثقافة والإعلام في العراق.

10- السيف والطبل- مسرحية شعرية، 1994، وزارة الثقافة والإعلام في العراق.

11- طروبات أبي الحارث الموصلي- شعر، 1996، وزارة الثقافة والإعلام في العراق.

12- كتاب المكابدات- شعر، 1999، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

13- أوراق الماء- شعر، 2001، وزارة الثقافة والإعلام في العراق.

14- حرق في فضاء الأرض- شعر، 2005، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

15- في مهب دمي- شعر، 2008، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

16- ديوان معد الجبوري (الأعمال الشعرية 1971- 2008)، 2009، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة.

17- مخطوط موصلي- شعر، 2010، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

18- لا ستار... ولا غبار (قصائد عمودية)، 2012، مكتبة العلاء، الموصل.

19- فضاء بين جمرتين (أربع مسرحيات شعرية)، 2013، دار السياب، بغداد، وقد صدر بعد انجاز طبع الكتاب.

ملخص السيرة العلمية

أ.د. محمد جواد حبيب البدراني

مواليد 1964في محافظة البصرة \العراق
حصل على البكالوريوس 1986وكان المتفوق الأول في الجامعة وعين فيها حال تخرجه
حصل على الماجستير1995والدكتوراه 1999 بتقدير ممتاز
نال درجة الأستاذية (بروفيسور)4\5\2010
اشرف على العديد من أطاريح الدكتوراه و رسائل الماجستير و ناقش عددا كبيراً من الرسائل والاطاريح في جامعات عديدة

صدر له عدة كتب:

1. جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر السياب.الدار العربية للموسوعات
2. الحركة النقدية حول السياب .الدار العربية للموسوعات

وله قيد النشر:

1. النص بين سلطة الايقاع وبوح الدلالة
2. التحليق في فضاءات النص
3. قضايا نقدية
4. جمرة الدراما الشعرية
5. تجليات انثيال الشخصيات التاريخية والاسطورية في الشعر المسرحي
6. جماليات المكان في قص مابعد الحداثة
7. التشكيل الايقاعي في الموشحات الاندلسية

شارك في عدة كتب مشتركة منها:

1. أصوات أخرى
2. دراسات في الإبحار في ماء الوضوء
3. بلاغة القص (مشترك)
4. شعرية العشق (مشترك)
5. ينابيع النص وجماليات التشكيل (مشترك)

- له أكثر من (30) بحثاً في مجلات محكمة عراقية وعربية منها إسلامية المعرفة ومجلة جامعة الإمارات وجامعة حلب ومجمع القاسمي وعشرات المقالات النقدية في الصحافة
- حاصل على عدة دروع للتميز والإبداع العلمي وأكثر من مائة شكر وشهادة تقديرية

- عضو اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين
- عضو هيئة تحرير جريدة الحدباء الثقافية
- نائب رئيس تحرير مجلة إبداعات إنسانية
- شارك في عشرات المؤتمرات العلمية داخل العراق وخارجه
- شارك في عدة لجان تحكمية للمسابقات الإبداعية
- يعمل حالياً أستاذا للأدب العربي الحديث ونقده وموسيقى الشعر في كلية التربية بجامعة الموصل في العراق

تجليات انليل
الشخصيات الأسطورية والتاريخية
في الشعر المسرحي

يعد الشعر المسرحي واحداً من الأنماط الشعرية حديثة العهد في الوطن العربي، إذ نشأ في الأدب الحديث نتيجة التثاقف والامتزاج الحضاري والتأثر بالآداب الأوربية وان كانت له جذور في الحضارة العربية تقترب منه شيئاً ما مثل خيال الظل، ومما لا شك فيه أن معد الجبوري واحد من أعمدة الشعر المسرحي العراقي، بل العربي المعاصر، إذ مثلت مسرحياته الشعرية مرات عدة وترجمت إلى لغات مختلفة وادخلت في المناهج الدراسية، ولذلك سعينا لدراسة مسرحياته الشعرية استكمالاً لدراسات سابقة لنا ولغيرنا عن شعره غير المسرحي.

ولما كانت مقاربتنا تتناول (تجليات الأسطوري والتاريخي للشخصية في شعر معد الجبوري المسرحي))

فقد تناولت بالدراسة مسرحياته الشعرية الأربعة (آدابا، شموكين، الشرارة، السيف والطبل) متتبعة شخصيات تلك المسرحيات وما تمتلكه من مرجعيات أسطورية وتاريخية إذ استثمر الجبوري الحضور الاسطوري والتاريخي لشخصيات شعره المسرحي وقيمته الاجتماعية والفكرية والحضارية التي تصل إلى حد القداسة أحياناً محاولاً معالجة تلك الموضوعات باطار معاصر يحاول الافادة من المرجعيات دون أن يتقيد بها تماماً ويخضع لإطارها الموروث.



9789957708276



عالم الكتب الحديث
Modern Book's world
للنشر والتوزيع
الاردن - اربد - شارع الجامعة
www.almalkotob.com

تلفون: ٧٢٧٢٢٧٢ ٢ ٩٦٢+ / فاكس: ٧٢٦٩٩٠٩ ٢ ٩٦٢+
الرمز البريدي: (٢١١١٠) / صندوق البريد: (٣٤٦٩)
almalktob@yahoo.com